فتحي بن سلامة

الجنس المطلق(*)

سبق أن تناولتُ هذا الموضوع على عجل في العام ١٩٨٥ في مقالة بعنوان «لغز مفهوم الجنس في اللغة العربية»(١). يعكس هذا العنوان مدى حيرتنا أمام حدث وقع منذ زمن بعيد ولم يلتفت إليه أحد في حينه. في ذلك العام طرحنا الموضوع على النحو التالي: إن العرب الذين كانوا يمتلكون منذ ١٤ قرناً «خطاباً حول الجنس» ذهب بعضهم إلى حدّ وصفه بأنه كان خطاباً فريداً في نوعه، ومحاولة لم يسبق لها مثيل لدمج الإيروسيّ (الجنسي) بالقدسي في الدين التوحيدي، لم يعد لديهم اليوم مفهومٌ للجنس في اللغة التي يكتبونها ويتكلمونها بلهجات عدّة. وعلى الرغم من أنَّ هذا المفهوم كان موجوداً لديهم فإنهم لسبب غير معروف وعلى نحو غير معلوم فقدوا استخدامه في ظروف لغتهم الراهنة.

قامت دراسات كثيرة وأبحاث مطوّلة خلال العقود الماضية حول الجنس والعلاقات الجنسية في المجتمعات العربية ـ الإسلامية دون أن يتنبَّه الدارسون والباحثون لانتقال مفهوم الجنس إلى خارج اللغة وخارج الكلام. لا بل توخّياً للحيطة والتحفظ، نقول إنه انتقل بالأحرى إلى خارج الخطاب لأن اللغة ما زالت تحتفظ بأثرٍ منه. لماذا حدث هذا

(*) قام بترجمة النصوص إلى العربية حسين قبيسي. وفتحي بن سلامة تونسي، وهو أستاذ في التحليل النفسي، ومسؤول عن جمعية البحوث المغربية في جامعة باريس السابعة (جوسيو).
تنشر «مواقف» بالاتفاق مع مجلة «ما بين الإشارات» (Intersignes) التي يرئس تحريرها فتحي بن سلامة، هذه النصوص الستّة المتعلّقة بمسألة الأنوثة في الإسلام، وهي التالية: الجنس المطلق، في أعماق تلك الشقوق، أحجبة، جسد أبي في لغة أمي، النساء رهانٌ سياسيّ، عذاب الرغبة.

الانتقال وكيف حدث؟ ما الذي جعل مفهوماً يندثر ويتلاشى من دون أن يفطن لغيابه أحد؟ ما الذي يعوّض هذا الغياب والنقصان؟ وضمن أي نظام؟ شغلت بالنا كثيراً هذه الأسئلة لا سيّما أن الدراسات المعاصرة التي تناولت الجنس في الحضارة العربية ـ الإسلامية لا تشير حتى ولو إشارة عابرة إلى وقوع هذا الحدث.

عندما طرحنا الموضوع في العام ١٩٨٥ اكتفينا بالإشارة إلى وجود هذا الحدث ـ اللّغز وطرحناه على شكل سؤال رافق أبحاثنا ودراساتنا، وكان يدعونا دوماً للرجوع إلى لغز يضعنا في مواجهة مشكلة تنظيم مجالنا الفكري كما يضعنا في مواجهة موقعنا كمؤوّلين بين الغرب الأوروبي والعالم العربي ـ الإسلامي. لم نَتَصَدَّ للإجابة عن السؤال وسط الإشارات الجمّة التي يثيرها. أمّا اليوم فإننا نحاول العثور على جواب لهذا السؤال الذي يطرح ـ فيما يتعدّى اختفاء أو انشلال مفهوم مشكلة كبرى هي مشكلة العلاقة بين الفكر والجنس في الحضارة.

لا يدخل وقوع حدث كهذا في عداد المشكلات البسيطة كتغيُّر المفردات اللّغوية والمصطلحات القاموسية، بل إنه يدلّ على حدوث تغيّر في البنيات العقلية بالذات على امتداد حقبة تاريخية كاملة، ذلك أنّه من خلال الجنس تتماسك أسس المنطق في مختلف مجالات الوجود ويستوي نظام الشريعة والحقّ.

كان الباعث على هذه الدراسة عقبة اعترضتنا في الترجمة أثناء العمل على حالة شخص يهذي، وهي من العقبات التي لا تنفصل عمّا يستلزمه البحث والدراسة من تجربة في موقع إدراك الشخص الذي يتقن لغتين وتنقّل هذا الإدراك بين نظامين من المرجعيّة. هذا الموقع يستحق تفحص علاقته بالحركات الفكرية التي يولّدها وهي حركات مرهفة ومدهشة في مدى إيقاظها الوعي بوجود أو عدم وجود (غياب) كلمة ما وبالامكانية المتاحة عندئذ لتبديل موقع الخطابات التي تنظم الأشياء في اللغة وترتب منظومات تصوّراتها.

يجهل الذي يتكلم لغة واحدة ما لا تدلّ عليه هذه اللغة أو لا تسميه. وليس الأمر كذلك عندما تكون لديه لغتان، منظومتان مرجعيتان متداخلتان؛ فبالتنقّل بين لغة ولغة يمكن أن يسفر المسمّى واللامسمّى ومستوياتهما التجريدية المختلفة، عن نتائج بالغة الأهمية. ولا سيما إذا انتقلت مقولات منطقية في المعرفة من ضِفّة لغة إلى ضفة لغة أخرى. من هنا كانت ضرورة التمييز الدقيق بين الوظائف الثلاث التالية: القراءة والترجمة والتأويل. وذلك بمقدار ما يكون التنقل المذكور بين الوظائف ـ لا العلاقات بين الثقافات بحدّ ذاتها كما يحلو لبعضهم أن يقول اليوم ـ هو الذي يصنع بنية العقل.

ليس بالإمكان أن نعرض هنا الحالة العيادية التي أشرنا إليها لأن ذلك سيؤدّي إلى طرح مشكلة نظرية تقتضي شرحاً مستفيضاً سنعود إليه في دراسة لاحقة. لكن بالإمكان إيجاز تلك المشكلة بأن ما لا يمكن ترجمته، أي نقصان مفهوم الجنس في اللغة العربية اليوم، هو جوهر تجربة الهذيان المذكورة وكأنما لو أخذنا باقتراح هيغل القائل بأن «ما لا يمكن تصوّره كمفهوم مجرّد، لا يوجد» (Ce qui n'est pas conceptuellement conçu n'est pas) انتهينا إلى استنتاج مفادُه أن «ما لا يوجد» ـ أو بالأحرى ما لم يعد له وجود ـ في اللغة العربية، عند ذلك الشخص كان موضوع تجربة سعى الهذيان إلى إعادة إدخاله في الخطاب.

يمكن وضع هذه الدراسة ضمن الحركة التي بها يتمكن الشخص الهاذي من أن ينقل إلى الشخص الذي يصغي إليه، سؤالاً، بطرحه يشكل الهذيان محاولة لتكوين صياغة يُسْتَعاضُ بها عمّا لا تمكن تسميته (l'innommable) ثم إننا بملاحقة السؤال من غير أن ندري وجدنا اللاّمسمّى على شكل مسمّى نُزعت عنه التسمية (dé-nommé) في اللغة نفسها: لم يكن الهذيان في واقع الأمر إلاّ هلْوسةً حول كلمة مفقودة بالعربية. وفي رأينا أنه لا بدّ من التساؤل عمّا إذا كان لا يوجد في كل لغة ثغرات «كارثية» تهذي اللغة حولها حتى من قبل أن يأتي جنون فردي ليبرعم فيها صياغةً ما، على نحو غير مباشر، يداور الكلمات وينتهي بملاقاة ما لا يسمّى والعثور عليه.

الأمر بسيط، في منتهى البساطة. عثرت أثناء بحثي في اللغة والأسطورة العربيتين للإحاطة بمفهوم «الحريم» الذي أثاره أمين أثناء جلسة هذيانه لكي أجد مبرّراً لهجومه بالسيف على من يُفترض أنهم المعتدون على زوجته، عثرت على المقطع الأسطوري التالي: «قال أبو موسى الأشعري: ولما خلق الله فرج آدم قال: هذه أمانتي عندك فلا تضعها إلاّ في حقّها»[1] وقد عثرت على هذه الجملة في كتاب لابن أياس الحنفي يدخل في باب الأدب الشعبي المسمّى «بالأدب الأصفر» لأوراقه الصفراء اللون. هذا المقطع الميثولوجي إياه نجده أيضاً في أماكن متفرقة من هذا الأدب كما نجده في أدب آخر أكثر رصانة كمؤلفات الطبري (القرن التاسع) مثلاً.

ما يسترعي الانتباه في هذا المقطع هو كلمة فرج. إذا رجعنا إلى القواميس العربية ـ الفرنسية الحالية وجدنا لكلمة فرج المعنى التالي: عضو المرأة الجنسي. لم نجد في كل القواميس التي وُضِعَت خلال المائة سنة الماضية أي معنى للكلمة فرج يشذّ عن ذلك المعنى. الإشكال هو في كون آدم إنسان ذَكَرٌ. والاسطورة العربية تخلو من أيّة إشارة

توحي بأن آدم امرأة أو بأنه رجل بعضو جنسيّ مؤنث. وهو ليس بخنثى على الرغم من أن حواء خرجت من ضلع آدم (وتلك حكاية أخرى).

يطابق شرح القواميس لكلمة فرج معناها المتداول على نطاق واسع. بغية التأكد من تداول المعنى المتداول قمنا باستقصاء رأي كانت نتيجته أن جميع الأشخاص الذين استفتيناهم - من الذين يعرفون العربية «الفصحى» تكلُّماً وكتابةً، إلى الذين يتكلمون إحدى لهجاتها - أجابوا جميعاً وبلا تردّد: الفرج هو عضو المرأة الجنسي. كان لا بدّ لنا من ذلك التأكد نظراً للوقائع المحيِّرة والملغِزة التي سنأتي إليها. ثمة تناقض واضحٌ بين الميثولوجيا العربية واستخدام كلمة فرج حالياً سواء على صعيد التداول العام أو الخاص أو حتى العلمي[٣]. أمام هذه الحيرة افترضنا افتراضاً أوّلياً: ربما كان آدم امرأة من دون أن يتنبّه العرب إلى ذلك على الرغم من النصوص الواضحة حول هذه المسألة؛ وربّما كان رجلاً بعضو جنسي مؤنث (مخنّث؟) أو ربّما كان مزدوج الجنس على نحو ما!

سيكون للجواب، أياً كان هذا الجواب، أثرٌ على قراءة أسطورة الجنسيّ في التراث العربي، لا بل في النص القرآني، وسيؤثر تالياً على مقاربتنا للبنيان القائم حول الجنس في المجتمعات العربية.

نبدأ بالنص القرآني حيث تنتظرنا مفاجأة أخرى. كلمة فرج في القرآن تعني عضو المرأة الجنسي كما تعني عضو الرجل الجنسي. فهي تردُ ثماني مرات في سبع سور مختلفة لتدل تارة على عضو المرأة وطوراً على عضو الرجل، وحيناً بصيغة المفرد وحيناً آخر بصيغة الجمع[٤]. لنأخذ المثال التالي الذي سنقترح ترجمة له إلى الفرنسية بعد قليل: **﴿قل للمؤمنين. الآية﴾**[٥] وردت كلمة فرج في جمع المذكر وفي جمع المؤنث. كل ترجمات القرآن الفرنسية[٦]، سواء كان المترجمون عرباً أو فرنسيين، لم تترجم كلمة فرج بل إن هذه الكلمة تختفي لِيُفْسَح في المجال أمام «ترجمات - تأويلات» تغيِّر المعنى وتصرفه في اتجاه مفاهيم أخلاقية كالعذرية والعفاف وما شابه:

ترجمة بلاشير:

«Dis aux croyants qu'ils baissent leurs regards, et soient chastes.

«Dis aux croyantes de baisser leurs regards, d'être chastes»

ترجمة ماسون:

«Dis aux croyants de baisser leurs regards, d'être chastes

«Dis aux croyantes de baisser leurs regards, d'être chastes»

ترجمة كازيميرسكي :

«Commande aux croyants de baisser leurs regards et d'être chastes
Commande aux femmes qui croient de baisser leurs yeux et d'être chastes»

ترجمة لايميش :

«Dis aux croyants qu'il baissent les yeux et observent la continence
Dis aux croyantes qu'elles baissent les yeux et observent la continence»

ترجمة بريسل وتيجاني :

«Preseris aux croyants de tenir leurs yeux baissés et de dominer leurs sens
Preseris aux croyantes de tenir leurs yeux baissés et de dominer leurs sens»

هناك تمنّع واضح عن ترجمة فرج بـ sexe على نحو ما هو بيّنٌ في النص القرآني الذي يستخدم الكلمة للرجال والنساء على السواء. أما الترجمة التي نقترحها كما وعدنا فهي التالية :

«Dis aux croyants de baisser leur vue et de préserver leurs sexes
Dis aux croyantes de baisser leur vue et de préserver leurs sexes»

ليس المقصود إذن «التعفّف» أو «التزام العفة»، ولا «قهر الغرائز» بل المقصود: حِفْظ (Préserver : صان، حفظ، حمى، حَرَس. .) شيء مشترك بين الرجال والنساء يسمّى الفرج. فعل Préserver بالفرنسية مطابق لمعنى «حفظ» بالعربية. يكاد لا يُصدِّق عقلٌ أن ترجمات القرآن إلى الفرنسية تخلو جميعاً من ترجمة لكلمة فرج ولو مرة واحدة من المرات الثماني الواردة في القرآن. الأدهى من ذلك هو ترجمة الآية التي تذكر مريم العذراء: ﴿والتي أحصنت فرجها فنفخنا فيها من روحنا وجعلناها وابنها آية للعالمين﴾[٧].

وترجمتنا لها إلى الفرنسية هي :

«Et celle qui a présérvé son sexe (فرجها) nous soufflâmes en elle de notre âme».

أما ماسون وبلاشير فكلاهما يترجمان ترجمة كازيميرسكي نفسها تقريباً:

«Nous soufflâmes notre esprit à celle qui a conservé sa virginité» (عـذريتهـا)

كذلك بريسل وتيجاني فإنهما يصرّان على «Demeurer chaste» (البقاء معفّاً ومعفّةً) أما لايميش فيذهب إلى ما هو أبعد من ذلك:

«Et celle qui préserva son sein nous insufflâmes en elle de notre vie» (sein: رحم). هكذا إذن تُتَرْجم كلمة فرج العربية إلى الفرنسية بأي شيء: عذرية، عفاف، رحم... إلا بـ Sexe! لماذا؟ لماذا هذا التمنّع - حتى من قِبَل مترجمين متبحرين في معرفة اللغتين العربية والفرنسية - عن ترجمة فرج بما يقابلها تماماً وبداهة في الفرنسية: Sexe؟

ثمة جواب أولي على هذا السؤال: كل هؤلاء المترجمين إنما كان يهمّهم من الترجمة إبراز المعنى، وبسعيهم إلى إبراز المعنى انطلقوا في الأساس لا من قراءة النص العربي ومضمونه بل من تأويل مستمدّ من أخلاقية الجنس المسيحية وذلك على الرغم من توافر مفهوم الجنس في اللغة الفرنسية. وكأنهم عندما يعمدون إلى ترجمة شيء من الإسلام لا يترجمونه فرنسياً بل مسيحياً. دَليلنا على هذا، من زاوية نظر معينة، ترجمتهم «أبصار» في معظم الأحيان بـ «regards» (أنظار) وأحياناً بـ «yeux» (عيون) في حين أن البصر في العربية هو la vue بالفرنسية كما هو وارد في الترجمة التي اقترحناها. والفرق بين الترجمتين ينطوي على مغزى واضح: لا يوجد في الإسلام فصامٌ (schize) بين البصر والفرج (le sexe) بل يوجد بينهما حجب (voilement). حتى أن إحدى تسميات الفرج هي العَوْرَة وفي هذه التسمية ما فيها من صلة وصلٍ بالبصر.

يندرج ما نقوله في إطار الرواية الإسلامية لخروج آدم وحواء من الجنة ويتّصل بالغموض الذي يشوب مفهوم الفَرْج في اللغة العربية. فلنستعِدْ بإيجاز شديد هذه الرواية المعروفة:

باديء ذي بدء، كان هناك حجاب من نور يفصل آدم وحواء عن رؤية كل منهما فرج الآخر. ولما عصيا ربهما وأكلا من الثمرة المحرّمة زال حجاب النور واكتشفا عريهما كما اكتشفا الفرج المشار إليه في القرآن بكلمة سَوْءَة (العيب، الشرّ، النقصان)[٨]. من هنا فُرِضَ عليهما اللباس والزينة ليتّقيا[٩].

ثُمّ ثلاث حركات إذن: الحجاب، فنزع الحجاب فعودة الحجاب. وثَمّ ثلاثة أزمنة لضبط العلاقة بالجنس في مجال لعبة النور والعتمة: النور الساطع يبهر الأبصار، فالعتمة تتيح للبصر العمل، ثم الستار يحجب الشيء المنظور. ليس المقصود إذن النظر الذي يستدعي التصوّر الخيالي بل البصر الذي يتطلب الحسّ الملموس وهو يشمل وظيفة القراءة

لأن العلاقة المتبادلة مع القراءة هي بالضبط إدراك تشكل النور من خلال كثافة الدليل ـ الآية (Signe) (أي الحرف)، ولسنا نقول ذلك إلا لنذكّر بأوليّة الدليل ـ الآية (le primat du signe) أو على نحو أكثر دقة، بأوليّة الدّالّ على الصورة، في معرض البحث في مسألة الحقيقة في الإسلام، وكم بالأحرى إذا كان المطلوب هو البحث في حقيقة الفرج هذه الحقيقة التي تتصف بكونها قبل كل شيء أمانة إلهية على نحو ما تقدّم ذكره.

معروفٌ هو وجه الصعوبة التي اعترضت المترجمين: فعندما بحثوا عن مقابل لكلمة فرج في القواميس الموجودة، وجدوا ما يجده أيٌّ كان: الفرج هو عضو المرأة الجنسي. ولما كانت هذه الترجمة لا تتنافى مع الاستخدام الشائع، أمنوا مجابهة السؤال الذي يمكن أن يستثيره النص القرآني: لماذا يخصّ القرآن الرجل بعضوٍ جنسيٍّ مؤنث؟ وهكذا انتهى هؤلاء المترجمون ـ المؤولون إلى «لا قراءةٍ» (dé-lecture) قوامها محو الحرف ـ الدال (la lettre) والإفساح في المجال أمام التصوير والمعنى.

فلنمض في البحث. في مؤلّفات الفقهاء العرب نجد توكيداً لما يُلمِح إليه القرآن. أي أن كلمة فرج المخصّصة للرجل والمرأة ليست سوى المفهوم المجرّد للجنس (le concept de sexe). مرجعنا في ذلك «لسان العرب» المعجم الموسوعي، الذي وضعه ابن منظور في القرن الثالث عشر وهو من أوثق المراجع التي يُعتدّ بها في هذا المجال. فيما يلي موجز لشرح كلمة فرج عند ابن منظور(١١):

الفرج هو الخلل بين الشيئين
فرج ما بين قوائمه
الفرجة الخصاصة بين الشيئين
الفرج ما بين اليدين والرجلين وهو ما بين القوائم
وهو ما بين الرجلين
وسمّي فرج المرأة والرجل فرجاً لأنه بين الرجلين
وسمّي فرجاً لأنه غير مسدود
والفرج العورة
والفرج الثغر المخوف وهو موضع المخافة
والفرج اسم لجمع سوءات الرجال والنساء والفتيان وما حواليها...

يتّضح إذن أن الفرج بالعربية مطابق لمفهوم الجنس (concept de sexe) بالفرنسية.

وهو مطابق له حتى على صعيد الاشتقاق، فكلمة sexe الفرنسية مشتقة من section التي تعني الشَّقّ والبَضْع والفَرْج. فإذن كان لدى العرب مفهوم مجرّد للجنس وما زالوا يمتلكون هذا المفهوم المجرّد في أساطيرهم وفي قرآنهم، كتابهم المقدس، لكنهم فقدوه في لغتهم التي يتكلمونها ويكتبونها اليوم، وفقدوه على نحو فريد إذ لا يزال يدل على عضو المرأة الجنسيّ.

لا يوجد في العربية ما يقابل «rapport sexuel» و«relation sexuelle» أما العبارة الشائعة والمستخدمة اليوم «علاقة جنسية» فهي تعني تحديداً «علاقة نوع أو جنس». حتى أن الخطاب الديني الحالي يستخدم «غريزة جنسية» في معرض الكلام عن «instinct sexuel»[١١] بالتوافق التام على هذا الصعيد مع الخطاب العلمي الذي يعرّف الجنس(sexualité) كما يلي: «ميل الفرد إلى الفرد الآخر المختلف ولكن في النوع (أو الجنس) نفسه. أو هو العلاقة النوعية (أو الجنسية) التي يرغب فيها أو يمارسها فرد مع فرد آخر أو أكثر من النوع (الجنس) نفسه»[١٢]. وجنسي (نوعي générique) هما غير التناسل والتناسلي (génetique) والفارق بينهما في العربية كبير:

ـ جنس من الجذر ج ن س الذي يفيد التشجيع والمشابهة. ولا شك في أن مستوى المخيال هو الغالب في كلمة جنس.

ـ التناسل من الجذر ن س ل الذي يعني الإنجاب والايلاد ويمكن حمله على محمل أو مستوى الرمز.

ـ الوقاع (coït) من وَقَعَ أي سقط، حدث، ارتمى، ضرب، suspendre, marquer إلخ... وكلّها معان تُحمَل على المستوى المشتق من الوقوع مباشرة: الواقع. وعلى هذا المستوى يُقال أيضاً وطىء أي داس بقدميه.

ـ الجماع يعني الزواج الحلال (الشرعي). أما في لغة الحب والعشق فيُقال الوصل والوصال.

ـ أخيراً النكاح الذي ينبغي وضع مفهومه الحقوقي في مكانة خاصة بوصفه اجتماع المستويات كافة في نظر الشريعة. ولنا إلى هذا عودة.

ثمة مفردات عربية أخرى تتصل بالمفهوم المجرّد «sexualité» وهي تقع على هذا أو ذاك من المستويات. لكن البحث الحالي لا يطمح إلى أن يكون شمولياً على هذا

الصعيد. فهو يسعى قبل أي شيء آخر إلى معاينة الواقعة التالية: العربية لغة واسعة هائلة الغنى بالمفردات ولا تمتلك إلا مفردة واحدة تدل على الجنس كمفهوم مجرّد ثم بعد ذلك تهملها وتجعلها تقتصر على فرج المرأة. هذه الواقعة ظلّت طيّ النسيان مهجورة لم يلتفت إليها أحد ولم يكتب في شأنها كلمة ولم يُنْبس ببنت كلمة. وقد بلغ الكتمان حدّاً أننا لسنا نجهل فقط أن هذا المفهوم المجرّد قد زال واندثر وحلّ محلّه مفهوم آخر يجعل العلاقة الجنسية في مستوى الأنواع والأجناس، بل إنه في كل مرة كانت تسنح فيها الفرصة للانتباه بين هذا المفهوم المجرّد ما زال مُسْتَبطَناً مُختَزَناً في الأساطير وفي القرآن، كانت هذه الفرصة تُفَوَّت بالمراوغة لتفادي المجابهة. فكأنما الكلمة كانت تتوارى وتختفي أو كأنما هي صارت منسوخة (ممحوّة) لا تُقرأ.

كانت المقالة التي كتبناها في العام ١٩٨٥ خطوة أولى على طريق البحث انطلاقاً من المقطع التالي لعبد الكبير الخطيبي: «لكي نعيِّن تعييناً دقيقاً موقع «الجنس» la» («sexualité في الإسلام يُسْتَحسَن اعتبار الفارق الجنسي (différence sexuelle) ثانوياً بالقياس إلى الفارق بين الإيمان والكفر، بين الوجود والمطلق للواحد و«إشراكه» في ثالوث ما، مع آلهة أخر، في عبادات وثنية أخرى. الواحد هو الأحد»[١٣]. وكنا قد ختمنا مقالتنا بالسؤال التالي: كيف ننظر من زاوية التحليل النفسي ومن خارج الجنون، إلى ثانوية الفارق الجنسي في ثقافة من الثقافات؟ على الأجابة عن هذا السؤال يتوقف حلّ لغز مفهوم الفرج في اللغة العربية. وقبل أن نطرح المزيد من الأسئلة حول هذا النسخ في اللغة العربية. وقبل أن نطرح المزيد من الأسئلة حول هذا النسخ (المحو illisibilité) التي جرَّتها علينا الحداثة، فإنه ينبغي أولاً أن نتفحّص بعض ما ترتّب على تلك الواقعة نفسها من نتائج:

لئن كان مفهوم الفَرْج يحمل بذاته شرط الثنائية الجنسية (la condition de la bi-sexualité) فإن واقع كون هذا المفهوم المجرّد لا يُطلق إلا على فرج المرأة، يلغي بحكم الواقع تلك الثنائية الجنسية كما يُلغي في الوقت نفسه المفهوم المجرّد نفسه بوصفه شكلاً مَقُولياً يتحقّق فيه «توافق المتناقضات» الذي تحدث به القدماء. بكلام آخر: لم يعد الرجال والنساء يمتلكون في اللغة العربية لحظة يجتمع فيها على الصعيد الجنسي المماثل والمفارق (l'identique et le different) في آن واحد.

غير أنه إذا انتهى انتماؤهما المشترك إلى مقولة الفرج اللغوية، فإن نتائج ذلك الشرط لن تكون هي نفسها على كل منهما. ذلك أن المرأة إذا كانت ستستأثر بكل مقولة الفرج

بوصفها كليّة الفرج (totalité de sexe) فإن الرجل سيجد نفسه خارج هذه المقولة، مطروداً منها بحكم استخدام اللغة وتداولها.

ماذا حلّ بالرجل في اللغة العربية؟ ماذا فعل الرجل لكي يُطْرَد «خارج الفرج»؟ ليست اللغة ذكراً أو أنثى. لكن لغة المعرفة، لغة الكتابة ولا سيما لغة القرآن هي سلطة ظلّت حتى عهد قريب في يد الرجل وحده. بهذا المعنى، وبهذا المعنى فقط، يمكن الكلام على تمحور كلام الجنس حول الذكر (logocentrisme) على أنّ هذا التمحور لا يخوّلنا النظر إلى تلك الوقائع وكأنها أعمال تقررت ثم جرى تنفيذها عن سابق تصوّرٍ وتصميم. ثمة قوى كتابية أو بنيوية في الحضارة العربية ـ الإسلامية أدّت إلى هذا الوضع الذي لم يكن حدثاً عارضاً بل كان واقعاً ضمن بنية حتميّة لا بدّ منها هي بنية الفرج (structure du sexe) بوصفها صلةً ممكنة بين الله والإنسان، بين اللّه والرجل والمرأة. وهي بالتأكيد صلة مع المطلق. يَصِفُ المقطع الذي أخذناه عن ابن ايّاس الحنفي، الفرج بأنه أمانة: «أمانتي». لا تعبّر كلمة «أمانة» الفرنسية (dépôt) كما يقتضي التعبير عن كل المعنى الأخلاقي الموجود في كلمة أمانة العربية التي تعني في الوقت نفسه: الشيء المؤتَمَن نفسه والائتمان والأمن والوفاء بمعنى الصدق. فالجذر أ م ن يشمل كل المعاني التالية: نَعِمَ بالأمن، كان على يقين، وَثِقَ، حمى، اعتقد. من هنا جاءت كلمة آمين في ختام الصلاة. وقد اشتُقّ الأسم أمين من الجذر نفسه. والأمين هو الشخص الذي في معظم البلدان العربية ـ الإسلامية يتولى وظيفة الخبير الذي يقدّر حق قدرها الأحجار والمصوغات الثمينة ويسمّى «أمين الصاغة».

وإذن تدل كلمة «أمانتي» على أن شيئاً ثميناً جداً عَهَدَ به النّصاب المطلق (l'Inst-ance absolue) إلى الإنسان. وهو شيء يوضع في شأنه ميثاق يحلّل التمتّع به. تحضرني هنا، وفي أوانها المناسب، عبارة يدلّ بها بيار لوجوندر (Pierre legendre) على كنه سلطة النَّسَبِيَّة (pouvoir généalogique) وهي «الشيء» الذي لا يقدّر بثمن (l'objet inestimable) ويصف هذا الشيء بأنه «صورة النقصان المطلق» (figure du manque absolu)[١٤]. ما من شك في أن «الشيء الذي لا يقدّر بثمن» في الإسلام هو الفرج. وهنا يكمن هدف المغزى الأخلاقي كلّه في النص القرآني وهو غير العفّة والعفاف وانما هو حفظ الفرج «الشيء الذي لا يقدر بثمن» و«وضعه في حقه». فما هو هذا الحق وما هي حقيقته؟

هي أولاً أنها حقيقة شيء لا يمتلكه الإنسان بل يمتلكه المرجع الأعلى وما الإنسان

سوى مؤتَمَن عليه وله أن ينتفع به ويتمتع به. من هنا ضرورة إدخال مفهوم التمتُّع (no-tion de jouissance) وهو، في الغرب، مفهوم حقوقي أثبت جاك لاكان مدى ارتباطه العميق باللاوعي. ولذا ينبغي عدم الخلط بين هذه المقاربة وبين تعريف «النكاح» في مؤلفات الفقهاء والقضاة في الإسلام على نحو ما يعرضه عبد الوهاب بوحديبة عندما يقول بأنه «الشكل الشرعي للعلاقة الجنسية»(١٥). فالنكاح هو بالأحرى التمتع الشرعي في الإسلام بالفرج. هذا التعديل في مسألة ثانوية ظاهرياً يرتدي في العمق أهمية كبيرة. ذلك أن الجنس (الفرج) قبل أن يكون شيئاً يتبلور في «علاقة»، هو شرط (Condition) يتيح للكائن البشري أن يتمتع بمكان آخر (lieu Autre) في جسده. الإسلام يجعل من الفرج تجسيداً للمطلق في الإنسان. وعليه فالعلاقة لا تكون جنسية بل حقوقية.

ثمة بعدٌ آخر في حقيقة الفرج هو كونه ثقب، فتحة، نقصان، فراغ، على نحو ما تعنيه تسميته حرفياً بوصفه نواة (noyau) الكائن البشري. هذه النواة التي تفتتح عملية تكوين الإنسان بحسب العديد من الروايات الأسطورية. فالقرطبي مثلاً (القرن السابع) يقول: «أول ما خلق الله في الإنسان فرجه وقال له «هذه أمانتي أعهد بها إليك»(١٦) لأن الفرج أمانة.

لقد صُنِع الإنسان بَدءاً من الفرج وحوله. إن أول مادة جُبِل منها الإنسان ليست التراب أو الأديم بل اللاّشيء (le rien) الفراغ (le vide) أي ما لا شكل له ولا مضمون: الهاوية (l'abîme).

من المهم جداً أن ندرك البعد الثالث في حقيقة الفرج بوصفه مادة تتكون منها الهاوية، ولولاها لبقينا نحن البشر نفكر كالملائكة ونجهل لماذا يتصدّى القانون (الشريعة) لقضية التمتّع أو لماذا يُدْفَعُ بالإنسان، حامل أمانة المطلق، نحو فراغ مركزي لا يعطيه ما يأمل به من أنس وراحة بال. لذا لن تكون مفاجأة لأحد أنه يوجد لدى بعض مفكري الإسلام فكرة تقول بأن الجانب المطلق في الإنسان هو الجانب الملعون فيه. بصدد «الأمانة» كشيء لا يقدّر بثمن تقول الآية المفسَّرة في هذا الاتجاه ﴿إنا عرضنا الأمانة على السموات والأرض والجبال فأبَيْنَ أن يحملنها وأشفقنَ منها وحملها الإنسان إنه كان ظلوماً جهولاً﴾ (سورة الأحزاب، ٧١).

تستحق هذه الآية أن يُفرَدَ لها شرح طويل. لكننا سنكتفي هنا بشرح وجيز: جذور التمتع مغروسة في الشرّ سواءً في الإسلام أو في الأديان الأخرى. لقد تجنّب

الخوض في مسألة الشرّ كلُّ الأبحاث والدراسات التي تناولت خلال العقود الأخيرة موضوعة الجنس في الإسلام. فجاءت نتيجة ذلك مقداراً هائلاً من التزوير والتشويه تمحور حول أسلوبين في التفكير والكتابة يكمل كل منهما الآخر: الأول يعتمد تجميع عدد كبير من النصوص القديمة ويتحمّس للعودة إلى نظرة صافية لا تعتريها عقدة الذنب في علاقة الجنس بالحلال والحرام. والثاني يقوم على سوسيولوجية سطحية ساذجة تريد أن تقنعنا بأن أصل الشرّ كامن في المؤسسة الاجتماعية كالنظام البطريركي (القائم على سلطة الأب) واللّامساواة بين الرجال والنساء إلخ.. أسلوبا التزوير والتشويه هذان متّفقان في كونهما لا يعنيان بالجنس إلا الجنس التناسلي (Sexualité génitale) وكأنما الجنس (sexualité) الذي يُعرف في أيامنا هذه «بالنفساني» («Psychique») لم يكن معروفاً في الإسلام. على أنه لا بد من الإقرار بأن المسألة الجوهرية في الشرّ وفي عقدة الذنب في الإسلام كان يسودها الكثير من البلبلة والتشويش كالمفهوم السطحي للحثّ الديني ـ ضمن إطار الشريعة بالطبع ـ على النكاح بوصفه عمل خير دون التساؤل عن حقيقة هذا الخير وماهيته. كما لعبت النزعة العرقية (éthnocentrisme) دوراً كبيراً في إحداث تلك البلبلة إذ أنها لم توضح بما فيه الكفاية إشكالية الشرّ في الإسلام أو جعلتها تقتصر على الفتنة أو الإغواء (séduction) فقط. ورغم ذلك يوجد في التراث بالذات أمور جوهرية حول هذا الموضوع. فالقشيري الذي عاش في القرن العاشر تخيّل الحوار التالي بين الشيطان (إبليس) والإنسان (آدم)[١٧].

ـ آدم: أيّها الشقيّ، وَسْوَست لي، ففعلت.

ـ إبليس: هَبْ، كنت شيطانك، فمن هو شيطاني؟

لن يكون بالإمكان تلمّس المدخل الصحيح إلى مسألة التمتّع والشرّ ما لم نَقُم بتحليل على مستوى هذا الحوار: لأن شرّ الشرّ، فيما يتعدّى أخلاقية الشرّ هو مقطع أساسي، عادةً ما يكون مكبوتاً، يلازم كل استنطاق للشريعة والقانون والشهوة والألم.

وهذا كلّه موجود في ذاكرة الفكر الإسلامي وهو ينتمي إلى العلاقات المتينة بين الميتافيزياء والجنس، علاقات ينبغي تفسيرها في إطار الميتاسيكولوجيا (ما يتعدّى علم النفس Métapsychologie). غير أننا ما لم نتصالح مع فكرة التسامي الجذري للخير سيبقى ذلك المدخل مغلقاً أمامنا وسيصبح إمكان الكلام الصحيح مرغماً على التماهي في الشرّ بوصفه مبدأ ثورياً (Principe de subversion) لكي نتمكن من قوله بالفعل.

إذا كان الجنس هو أثر السلطان المطلق في تكوين الإنسان فإنه رغم ذلك لا يتيح لنا فهم السلطة إلا بأنها سلطة بلا مضمون وبلا شكل. سلطة اللاسلطة (pouvoir de l'impouvoir). فإذا قلنا إن الفرج هو الجنس بوصفه صورة لسلطة ـ لا سلطة (pouvoir-impouvoir) يمكن التعبير عنها في اللغة العربية بالنقصان (le manque)، فسرعان ما ندرك أن المقصود هو ما تدلّ عليه كلمة «فلّوس» (phallus) في لغة التحليل النفسي.

ليس الجنس المطلق (الفلّوس: Phallus)[١٨] جنساً حقيقياً (un vrai sexe) ولا هو عضو جنسي بيولوجي. إنه صورة لا واعية لمقولة يصعب إدراكها، الانتماء المتبادل بين المماثل والمفارق (l'identique et le different)، وبين الذّات والآخر (le Même et l'Autre) في الجنس (النوع) البشري، وبين الجنس البشري والمرجع المطلق. ذلك هو الانفراج المزدوج إذن في موضع الفرج، انفراج يَسْتتبع التفريق (la différenciation) بوصفه مبدأ خالقاً ومميتاً (Principe Créateur et mortel).

من المفيد الآن أن نستخلص بعض النتائج التي هي آثار رمزية للجنس المطلق على كل إنسان:

١ ـ الرجال والنساء كائنات مفتوحة بالمطلق. وحده الله لا يمكن النفاذ إليه بالمعنى الذي يفيده أحد أسماء الله الحسنى: الصَّمد. في القرآن: ﴿قل هو الله أحد. الله الصمد. لم يلد ولم يولد. ولم يكن له كفواً أحد﴾. الصمد هنا تواجه المفتوح وما ينتج عن الفتح: واقع كون الكائن أجوف. وهذه خصيصة الإنسان بالذات بوصفه جسداً وُضِعَت فيه أمانة الفرج (الفلّوس).

يروي ابن أياس الحنفي الحادثة الأسطورية التالية: «ولما كان آدم عليه السلام صلصالاً كالخلية كان إبليس اللعين يمرّ عليه ويضرب بيده على بطن آدم فمن تلك الضربة صار مكانها السرّة فكانت السرّة علامةً من ضرب إبليس وان سبب ضرب إبليس ليعلم أهو مجوّف أم صامد فلما رآه مجوّفاً دخل إلى بطنه فاطلع على جميع اعضائه ظاهراً وباطناً وعلى عروقه إلا قلبه فإنه لم يطّلع عليه أحد غير الله»[١٩].

وفي مكان آخر نقرأ: «ولما خلق الله الإنسان من صلصال ولم يكن قد بقي إلا أن ينفخ فيه من روحه، كان إبليس اللعين يسخر منه بأن يلعب به فيدخل من فمه ويخرج من أسته وأحياناً يدخل من إسته ويخرج من فيه. وكان أحياناً يدخل ويخرج بالطريقة

نفسها من ثقوب أخرى كالعين والأنف وسواهما قائلاً لله: هاك ما سأفعله بالمخلوق الذي فضّلته عليّ وأمرتني بالسجود له».

وهكذا، فإن الإنسان، هذا الشيء المفتوح بمقتضى مبدئه الخالق معرَّض أصْلاً للخلع الشيطاني. بوجود الجسد البشري توجد الفتحة وما أن توجد الفتحة حتى تسري الطاقة (وابليس كائن ناريّ) من خلال ثقوب الجسد. من هنا عنف تلبّس الشيطان للجسد ومقاومة هذا التلبّس، وعنف هتك الحجاب الداخلي وهو عنف يتخذ شكل التلصُّص على الداخل. منذ أن تكوَّن الإنسان حول الفرج تحدَّدت الغيرية (l'altérité) بأنها السخرية من الذات الجسدية (satire subjectif) (وإبليس ساخر) كردّ فعل على اختيار الله لجسد الإنسان.

كل استلاب جوهري للإنسان في الإسلام لا يمكن فهمه إلا انطلاقاً من الفرج (الجنس المطلق) أو بلغة التحليل النفسي: انطلاقاً من الأولية الفلّوسية (le primat phallique) التي تجعل للجسد البشري شخصية أو وضعاً ينظر إليه ويُتعامل معه بغيرية أخرى هي الغيرية الثقبية (altérité orificielle) أي الغريزية (pulsionnelle). لا بدّ من إشارة خاطفة هنا إلى أنه يوجد داخل هذه المدرسة اتجاه عياديّ يسعى إلى التنصُّت على الكينونة من خلال الكلام، كينونة الجسد الثقبي (corps orificiel) والعمل السخري المنتشر فيه، ويحاول العثور على شكل جاهز سلفاً من التخيّل لميتاسيكولوجيته. كما أن بعض الممارسات المحسوبة على هذه المدرسة فهمت ذلك. أفليس ذاك هو شأن كل عمل عياديّ يحسب نفسه على التحليل النفسي أينما كان؟ انطلاقاً من موقع الإسلام نضيف شيئاً يجعلنا أكثر انتباهاً لبعد اللاوعي بوصفه سخرية باطنية من الجسد في الكلام. أليس الجَرْسُ العام الذي يتّصف به الحلم هو هذا الطابع السخري الذي قد يكون متصلاً بحقيقة كون الإنسان مستهدفاً أصلاً تهاجمه من الداخل رغبة جارفة في الكشف[٢٠] (Vision)؟ سؤال سوف نعمل على متابعته.

٢ ـ يطرح الفرج بوصفه مبدأً مفرِّقاً (principe différenciateur) يطرح مساواة الرجل والمرأة بنيوياً على مستوى الرغبة لأن الرجل والمرأة لا يفترقان جوهرياً من حيث الفرج البيولوجي بل انطلاقاً من صورة نقصان. فالنساء والرجال جميعاً لديهم هذا النقصان وهم يحبونه ويريدونه ويخشون فقدانه: هكذا تقول نظريات الجنس عند الأطفال، على الرغم من أن حبّ هذا النقصان يمرّ عادة عبر عبادة الوثن، أو الصنمية التي تقدّس العضو المنتعظ (l'organe en érection). ينتمي «الفلّوس» ـ والقضيب

صورة من صوره ـ إلى العلاقات القائمة بين الكشف والخصاء (Vision et Castration) لدى الرجل والمرأة. ومهما يكن الأمر من وجهة نظر المرجع المطلق أي العلّة (la Cause)، فإن الرغبة (الشهوة) واحدة مهما كان الفرج. أمّا موضوع الشهوة فتلك مسألة أخرى.

٣ ـ لئن كانت كلمة واحدة (فرج) تفرِّق البشر جوهرياً، ففيها يوجد أيضاً أصل الخوف والقلق من الخصاء (Castration) أكثر مما يوجد هذا الأصل في الفارق بين الجنسين. بمعنى آخر: عبر هذه الكلمة يتم فصل الشخص عن ذاته ويصبح مستحيلاً أن تكون ذاته موضوع حبّ لذاته. وهنا أهمية العقل وفائدته لبني البشر.

لعلّنا بتنا الآن مُهَيَّئين بما يكفي لكي ندرك إدراكاً تاماً مدى أهمية ما حدث «للفرج» في اللغة العربية وجعله محصوراً في المرأة وحدها. وحيث أننا في صدد كلمة نقصان (le manque) بوصفها صورة مؤسسة للكائن البشري، فإن كل شيء يدعو إلى الاعتقاد بأن الرجل سلك تجاه المرأة سلوك الإلّه: إذ عهد إليها في اللغة بدال الفُتْحَة. هذه العملية هي الشاهد على نفي المبدأ الذي هو ـ بالنسبة إلى الرجل كما بالنسبة إلى المرأة ـ وظيفة النقصان والخصاء اللذين يؤسّسان الرغبة أيضاً.

هكذا نجد أنفسنا أمام حالة ـ وإن على مستوى الكلام ـ يغلب فيها الإنسان مرة أخرى، «قوته على رغبته» كما يقول مصطفى صفوان[٢١]. من نافل القول إن تلك العمليّة هي ثورة تحفُّز كما نعتقد، التماهيات «غير المعقولة» في الأب الوهمي لأن الرجال يقفون بمعنى ما إلى جانب الآلهة («دون جوان» أسطورة عصرية لا توجد في التراثات القديمة على نحو ما يذهب إليه G.Steiner) مما يترك آثاراً على «مِرْجَل الذُّهان»[*] «le chaudron de la psychose»).

يبدو القطع مع التراث الإسلامي واضحاً خلافاً لما يبدو في الظاهر اليوم في عصرنا الحديث، حيث يكثر الكلام على المساواة بين الرجل والمرأة وترتفع أصوات التنديد بالوضع القائم على قمع المرأة. فهذا العصر بالذات يشهد أعتى أشكال اللّامساواة: وهو الشكل الذي لا يجعل النساء والرجال سواسية في اللغة أمام سبب الرغبة، أي المرجع

(*) الذُّهان اختلال في الوظائف العقلية ينتج عنه اضطراب شامل في الشخصية، فيصبح المرء عاجزاً عن التكيّف المجتمعي. (قاموس «المنهل»، سهيل إدريس وجبور عبد النور).

المطلق. لا شك في أن الظلم والجهل لا يفعلان فِعْلَ رفع شعار المساواة دون معرفة على ما ستمارس هذه المساواة وأين؟ لقد كان التراث ـ الذي لم يتحدث أبداً عن المساواة بل كان يتدبَّر الأمور تدبيراً بحيث يمتلك الرجل رموز السلطة ـ أكثر تحفظاً ويقظة تجاه هذه القضية الجوهرية لأنه كان أكثر إدراكاً بأن الجنسي ليس الفارق البيولوجي بين الجنسين وبأن التفريق الحقيقي له أساس وله اسم هما: النقصان (le manque) قد تكون المرأة مَبْخوسة القيمة على صعيد المخيال، وهي بالتأكيد مقموعة على صعيد الواقع، لكنها أبداً غير مغموطة الحق على صعيد الرمز.

تعود الظروف التي سمحت بحدوث تلك العملية إلى بداية القرن ويوجد أصلها في الترجمات التي نقلت إلى العربية كتب علوم الحياة وهي ترجمات جرت في المجتمعات العربية ـ الإسلامية على نحو ارتجالي بلا تأنٍ ولا رويَّة[٢٢].

على وجه الإجمال كانت الحضارة العربية ـ الإسلامية تجهل حتى ذلك الوقت ماذا تعني عبارة «rapport sexuel». لم تكن هناك عبارة توازيها في العربية لأنه لم يكن هناك «sexuel» كما لم تكن هناك ضرورة لحمل الشيء على محمل «العلاقة» («rapport») عندما يكون هذا الشيء «Sexe». فما يُسمّى اليوم بـ «Sexuel» و«sexualité» في المجال الغربي، كان يحيل في المجال العربي ـ الإسلامي من ناحية الفرج إلى المرجع المطلق (référence absolue) بوصفه شيئاً لا يُقدَّر بثمن (أمانة)، ومن ناحية التمتع يُحيل إلى النكاح بوصفه الإطار الحقوقي (الشرعي). لم يكن ممكناً أن يكون هناك علاقة بين الجنسين لأن تسجيل «وصلهما» (l'inscription de leur «conjonction») أو جعله موضوعياً (objectivation) لا يُستقبل إلا ضمن مقولة الشرعية (Catégorie de la légalité) (أو اللاشرعية) على واقع النقصان والمرجع المطلق. فإذا اعتبرنا أن المفهوم المجرّد بحسب هيغل، هو تلك اللحظة (moment) التي يُكْشَفُ فيها الكائن الموضوعي (l'être objectif) بوصفه كفواً لمعرفة (équivalent à un savoir)، فإنه لا يمكن وضع مفهوم مجرد (Conceptualisation) بخصوص الـ sexuel والـ rapport وذلك بمقدار ما لا يكون ممكناً جعل الكائن المذكور موضوعياً إلا بنقصان كونه (par manque à être).

لقد توصل ابن عربي إلى استخلاص النتائج البعيدة العميقة في هذا الموضوع كما تدل الفقرة التالية من كتابه «فصوص الحكم»(*): «ولما أحبَّ الرجل المرأة طلب الوصل

(*) جاك لاكان J.Lacan المنظِّر «لغياب العلاقة الجنسية» في التحليل النفسي، لم يَدَعْ هذا المقطع يمرّ تحت ثاقب

أي غاية الوصل التي تكون في المحبة فلم يكن في صورة النشأة العنصرية أعظم وصلة من النكاح ولهذا تعمّ الشهوة اجزاءه كلّها ولذلك أمِر بالاغتسال منه فعمَّت الطهارة كما عمّ الفناء فيها عند حصول الشهوة. فإن الحق غيور على عبده أن يعتقد أنه يلتذّ بغيره فطهّره بالغسل ليرجع بالنظر إليه فيمن فنى فيه، إذ لا يكون إلّا ذلك»(٢٣).

عندما كان ينبغي ترجمة مفهوم sexualité إلى العربية أو مفهوم rapport sexuel الذي جاء به الاستخدام العلمي نظراً لعدم وجود كلمة أخرى جاهزة، فإن مفهوم العلاقة (rapport) بالمعنى السلوكي هو الذي أدّى إلى استخدام منظور الفارق البيولوجي بين الجنسين ومن هنا أدخلت كلمة جنس (genre) وجاءت عبارة «علاقة جنسية» -rela) tion de genre). أُسقِطَت كلمة «فرج» وهجرت وصارت من مخلفات الأسطورة وحصرت في المرأة. على ذلك، رافق هذا الإهمال تعطيل المرجع المطلق في الجسد ولم يكن أمام الفقهاء ورجال الدين الذين بعثت فيهم النزعة العلمية قلقاً عميقاً، إلا أن يخضعوا لها كسائر الناس. وبمقدار ما كان يُطْرَدُ فرج الرجل خارج المرجع المطلق ويتّخذ خطابه بنية علمية، كانت تتبلور عملية جعل فرج المرأة «مطلقاً» و«أسطورة»، كما كانت تتبلور عملية جعل «الفلوس» جوهرياً لدى المرأة. على هذا النحو وُجدت النساء المهسترات.

كان ينبغي أن يطبق هذا الفتح مرة أولى في الغرب وعلوم الأحياء في أوج ازدهارها قبل قرن ونيِّف. كان ينبغي اكتشاف التحليل النفسي انطلاقاً من الأرضية العلمية نفسها لكي يلفت النظر إلى وجه الخطورة في الجنس وقد غدا في «اللاوعي»، وأن يبدّد العتمة التي تحيق بأسس الشهوة (أو الرغبة: desir) البشرية وهي أسس أرساها النموذج العلموي (scientiste) والصناعي في أوروبا. ولئن كان فرويد قد استطاع أن يباشر مشروعاً كهذا من خلال جلسات اصغائه إلى النساء المهسترات (les femmes dites hystrérique) فذلك لأن عمليّةً لجعل فرج المرأة «مطلقاً» حَدَثَت بحركة شبيهة لتلك التي عرضنا لها في المجال العربي ـ الإسلامي.

بصره مروراً عابراً. ففي الحلقة الدراسية التي كان يحاضر فيها على طلابه حول موضوع الأخلاقي (l'Ethique) (فصل في الحب العذري)، أشار إلى القراءة المتأنية لكتاب هنري كوربان حول ابن عربي «الخيال الإبداعي في تصوُّف ابن عربي» (l'imagination Créatrice dans le soufisme d'Ibn Arabi) (باريس ـ فلاماريون ـ ١٩٥٨). وفي مناسبة أخرى (أثناء محاضرة ألقاها عام ١٩٦٠ في جامعة سان لويس) أشار جاك لاكان إلى الحوار الرائع بين ابن عربي وابن رشد وشدّد على أنه يقف في هذا الحوار إلى جانب ابن عربي في ردّه على الفيلسوف.

وإذ صارت النساء وحدهن يمتلكن أسطورة الفرج والفرج الأسطوري (mythe du sexe et sexe mythique) فـانهنّ وحدهن أيضـاً ما زلن قـادرات على التعبـير الفعلي ـ وإن على نحو مكبوت ـ عن الوجود الحيّ للشيء الذي لا يقدّر بثمن. بهذا المعنى كانت النساء المهسترات شهادة على وجود مكان آخر في الجسد (lieu Autre dans le corps).

لا توجد ترجمة بـريئة بـين الحضارات ولا يمكن أن يكـون هناك نقـلٌ مجرَّد لـلآيات والأفكار والتقنيات، لأن كل عملية تتطلّب أعمالاً حـاسمة في اللغـة، حتى في اللغة التي مـوضوعهـا الكائن. وإذن فـإن التسميـة ونـزع التسميـة (nommer et dé-nommer) لا يشذّان عن نظام النَّسبيَّة (ordre généalogique).

الترجمة ميدان لم تُكتَشَف بعدُ قـدرته عـلى اكتشاف مـا اندثـر وبقي منه الأثـر وعلى التقاط حركة تاريخية ضاعت بأكملها وذلك عبر كلمة واحدة وعلى اكتشاف جـذور الذات عبر الغير (الآخر). فإذا لم يلتزم المؤوِّل (l'Interprète) موضوعات خطاب جاهز سلفاً ولم يكتفِ باستيراد معنى وتطبيق نظرية فإنه يعيش ضرورة التأويـل بوصفهـا منفى المعنى (un exil du sens).

إن ما حاولنا الإحاطة به فيما يخصّ الفرج في اللغة العربية على تحـوّل تاريخيّ يبـدو لنـا كأنـه مصيبة بمقـدار ما يُصيبُ غيـابُ التسمية الكلمـة التي تسمى غيـابَ الكـائن في موضع الفرج. وكما أنّ العيب ليس وجود العيب بل السكوت على العيب، فالنقصان هو ليس النقصـان بل عـدم الالتفات إلى النقصـان، والغياب ليس الغيـاب بل الغيـاب عن الغياب. ورغم ذلك ليس مطلوباً ذرف الدموع على واقع كون التاريـخ موجـوداً كما ليس مطلوباً الاعتقاد بإمكان استعادة نظام مضى وانقضى.

إن وظيفة المؤوّل التي بدأنا نرى ما تحبل به، إن هي استطاعت تخـريب التقسيمات التي فرضتها علوم الإنسان (وعلى رأسها الإنثولوجيا بـوصفها صيغـة للعلاقـة مع الآخر) فـإنها ستكون قـادرة على التـوجّه صـوب مـا أسـاه نيتشـه «الابـداع في الميدان الإلهي» (l'invention dans le domaine divin») الذي لا يعني خلق آلهة جُدُد ولا خلق لاهوت جديد بل يعني ظهور ما لم يعد في صيغته السابقة قادراً على الظهور بالوضوح الكافي.

والحال أن هذا الوضوح لا يزال مرهوناً بقـدرتنا عـلى الترحيب بفتحة المفتوح أو، وهذا أضعف الإيمان، قدرتنا على الإبقاء عليه مفتوحاً. في قصيدة ابن سينا عن النفس

شيء من العزاء والتشجيع على الاعتقاد بأن الموت لا يوجد في هذه الفتحة ما دام هناك على الأقل أمل في العثور على أثر بلا أثر:

هبطت إليك من المحلّ الأرفع ورقاء ذات تعزُّز وتمنّع
محجوبة عن كل مقلةِ عارف وهي التي سَفَرت ولم تتبرقع
وَصَلَتْ على كرهٍ إليك وربَّما كرهت فراقك وهي ذات تفجُّعِ

(...)

فُجِعَتْ وقد كُشِفَ الغطاء فأبصرت ما ليس يُدْرَكُ بالعيون الهُجَّعِ

(...)

فتحي بن سلامة

[باريس]

[ترجمة: حسين قبيسي]

الهوامش

(١) انظر مجلة «Peuples méditérranéens» العدد الثالث (١٩٨٥) مقالة فتحي بنسلامة بعنوان «l'énigme du concept de sexe dans la langue arabe» (لغز مفهوم الجنس في اللغة العربية) ص ١٥٥ ـ ١٦٢.

(٢) ابن اياس الحنفي «بدائع الزهور في وقائع العصور» تونس ـ مطبعة المنار ـ ص ٣٨.

(٣) نجد فرج في معجم الألفاظ العلمية والتقنية (عربي ـ فرنسي ـ إنجليزي ـ لاتيني). مثلاً بمعنى Vulve أي ثغر (بيروت ـ دار لسان العرب) ص ٤٩٥.

(٤) **القرآن**: سورة النور، ٣٠، ٣١ ـ سورة LXVI، ١٢ ـ سورة الأنبياء، ٩١ ـ سورة LXX، ٢٩ ـ سورة ق، ٦ ـ سورة المؤمنون، ٥، ٣٥.

(٥) **القرآن**: سورة النور، ٣٠، ٣١.

(٦) ترجمات القرآن:

ريجيس بلاشير Régés Blachère, Maisonneuve et Larousse, Paris, 1980

ماسون Denis Masson, Gallimard, Folio, Paris, 1967.

كازيميرسكي Kasimirski, Gannier-Flammarion, Paris, 1970

لاعيش Ahmed laïmèche, France-Islam, Paris, 1984.

تيجاني وبريسل Olivier Presle et Ahmed Tidjani, Maisonneuve et Larousse, Paris, 1980.

(٧) **القرآن**: سورة الأنبياء، ٩١.

(٨) **القرآن**: سورة الأعراف، من ١ إلى ٢٩.

(٩) هناك رواية أخرى معروفة نجدها أيضاً عند الطبري تقول بأن جلداً من الحراشف المكوّنة من مادة تشبه مادّة الأظافر، كانت تغطي جسدي آدم وحواء. هذا الجلد سقط فور أن أكلا من الشجرة فبدا عريهما. انظر: الطبري، من الخلق حتى داوود (De la création à David) ترجمها إلى الفرنسية H.Zotenberg وصدرت عن دار Sindbad ـ باريس ـ ١٩٨٤ ـ ص ٨٠.

(١٠) ابن منظور. لسان العرب (دار لسان العرب ـ بيروت) الجزء الثاني ص ١٠٦٥ ـ ١٠٦٧.

(١١) انظر مثلاً: «الحلال والحرام في الإسلام» للفقيه يوسف قرضاوي. المكتب الإسلامي ـ بيروت ١٩٨٠ ـ ص ١٢٤ ـ ١٨٢.

(١٢) معجم الألفاظ العلمية والتقنية. المرجع المذكور ص ٤٩٥.

(١٣) عبد الكبير الخطيبي «La sexualité selon le Coran» منشورات «Maghreb Pluriel» باريس ـ ص ١٧٠.

(١٤) انظر كتاب بيار لوجوندر Pierre Legendre: «inestimable objet de la transmission»: منشورات Fayard ـ باريس ١٩٨٥. انظر في هذا الشأن الصفحة ٤٠ وما بعدها. الكتاب مهم لأسباب كثيرة نظراً لمدى اتّساع الفكر الذي يُقيم ما بين حقلي الحقوق والتحليل النفسي والذي بدأ يشقّ طريق البحث بين الـ normatif والـ subjectif. بخصوص دراستنا للجنس المطلق، انظر: الصفحات ٤٦، ٤٧، ١٥٠، ١٨٨ و٣٠٠.

(١٥) عبد الوهاب بوحديبة «La sexualité en Islam» :A.Bouhdiba منشورات P U F ـ ١٩٧٥ ـ ص ٢٩.

(١٦) أبو عبدالله القرطبي، «الجامع لأحكام القرآن» (دار الكتب المصرية ـ القاهرة ـ ١٩٥٤) الجزء ١٦ ـ ص ٢٥٤.

(١٧) القشيري، لطائف الاشارات (منشورات «الهيئة المصرية للكتاب» ـ القاهرة ١٩٨١) الجزء الأول ص ٢١٦.

(١٨) انظر بيارلو جوندر. المرجع المذكور.

(١٩) ابن أياس الحنفي. المرجع المذكور. ص ٣٨ ـ ٣٩.

(٢٠) انظر مقالة P.Fédida في مجلة «Nouvelle revue de psychanalyse» العدد الخامس ـ ١٩٧٢ وهي بعنوان «Hypocondrie du rêve» ص ٢٢٥ ـ ٢٣٨.

(٢١) مصطفى صفوان، «La sexualité féminine» :M. Safouane ـ منشورات Seuil، باريس ١٩٧٦ ص ١٣٣.

(٢٢) يرجع الفضل في هذه الملاحظة إلى بشير بنسلامة.

(٢٣) كتاب ابن عربي «فصوص الحكم» ترجمه إلى الفرنسية T.Burckhard تحت عنوان: «la sagesse des prophètes» منشورات Albin Michél ـ باريس ١٩٧٤. لذا ينبغي قراءة الكتاب (بالفرنسية) بالكثير من التحفّظ، فالمنحى الرمزي الروحاني الذي اتّبعه المترجم استتبع تشويهاً وإساءة لفكر المؤلف.

جمال الدين بن شيخ

... في أعماق تلك الشّقوق

«عندما يُحبّ الرجل والمرأة أحدهما الآخر. لا يحبه بما فيه الكفاية فيقتله منذ أول مرة يتقابلان فيها»، أدركَ إيلوار والسورياليون ذلك السرّ في الحبّ الذي يفنى لحظة بلوغه مداه الأقصى. وما ذلك خاتمة لقاء ما، بل هو مصير حتميّ. الحب والموت (l'amour/la mort) هما انعكاس الواحد في الآخر. ليس لأحدهما سوى الآخر صورة مستقبل لا مفرّ منه. لئن كان مستقبل كل حبّ هو الموت، فليس للموت من مضمون الفاجعة إلا تلك اللحظة الهائجة المتوهجة من الحياة. سنعمد في ما يلي إلى تفحص أربع مآسٍ انبثقت من هذا الثنائي (couple) الذي لا تنفصم له عرى والذي جادت طاقته الدافقة بكل حكاية من هذه الحكايات التي سنتناولها بالدرس والتحليل(*).

لا شك في عمق المشاعر التي ترافق القراءة الجديدة لمأساةٍ مضت وانقضت. وستظل المأساة، مهما أعملنا فيها المخيلة وسعينا إلى حملها على محمل الأوهام، تدور في فضاء الحقيقة التي نمنحها للتمثيلية. هذا الحفاظ على زمن معلّق بين هلالين (قوسين) يحمل بذور خصبٍ. لكن عندما ينقلب الحفاظ انغلاقاً فإنه يعيدنا إلى أنفسنا أو إلى الغوص فيها.

مع ألف ليلة وليلة نجد أنفسنا في حضرة شيء يلغي مصطلح «بين هلالين» فلغة

(*) هذه المقالة هي ترجمة للصفحات الأولى من كتاب لجمال الدين بن شيخ يصدر قريباً بالفرنسية عن دار غاليمار ـ باريس.

ألف ليلة وليلة لا تُصَدَّق من شدّة إغراقها في اللاواقع، وهي تمنع عنها كل نقض ودحض من كثرة ما تغوص في الأعماق. حتى أننا نحسّ أنفسنا عُزّلاً أمام هذا الأسلوب العجيب الغريب القائم على قلب نظام الأمور والذي عوضاً عن أن يُقنعنا بحقيقةٍ ما، لا يجعل الكذب قابلاً للتصديق.

تؤكد الرواية أن كل شيء حقيقي في تجلّياته الظاهرة التي تجعلنا نصدّق الزيف والكذب. تحرّك فينا حقنا في الكتابة لتأليف حقيقة تؤكد انها تلامس وقائع الحياة بشكل أو بآخر. أما ألف ليلة وليلة فهي تظهر على الفور غير قابلة للتصديق. تسقط عناصر الحقيقة واحداً تلو الآخر، تبلبل كل منطق وتبعث الأوهام، تُحجّم المسافات وتمطّها. تخرّب تسلسل الأحداث وتبتعث تصوّرات تنبع من مواطن خيال بعيد الغور. على أنها، إذ تتّخذ كل الاحتياطات اللازمة لتبدو ممكنة الحدوث، تتركنا وشأننا على حوافّ تلك الشقوق والصدوع التي تتكشّف في أعماقها كل هواجس البشر المأسوية. فالحقيقة قائمة عند منتهى الوهم.

العاشق في *ألف ليلة وليلة* مرصود تحديداً لدور الساحر الذي يخترع الحقائق الواقعية. فهو مهيّأ مناسب للشهوات والأهواء أكثر مما هو مناسب للبشر. عنده، الانفعال هو المثال والمطلق والمفرد لا الإنسان الصادر عنه الانفعال. وهو الخالد الباقي الذي لا يبدّل جوهرُه الطبيعة. العاشق الصابر أبداً يتأجج لهباً بأول شرارة ـ أنثى، بأول امرأة خصوب تحمل البذرة التي يترقّبها الرجل جسداً وروحاً. سيتعيّن علينا أن نقول ونعيد القول بأن فحولة الرجل إنما هي الفوز العظيم الذي تناله العاشقات في حكاياتنا الآتية.

عشق حتى الموت إذن. موت هو ليس نهاية عيش بقدر ما هو انتقال إلى الخلود. علينا أن نردّ على جانكليفيتش (Jankelevitch) الذي كان يتساءل «أيها أفضل، على حدّ قول هيرقليطس، أن نحيا بالموت أو أن نموت بالحياة من شدة الرغبة في عدم الموت، أي الموت بالخلود» بما يلي: إن أبطال ألف ليلة وليلة إنما هم بالتأكيد يحيون بموتهم[1].

وكما يُحِلُّ الجمالُ العاشقة من المصير العادي ويسلّمها لمصير مثاليّ، كذلك يحول العشقُ بين العاشقين والعيش بسلام. هل يمكن الخلاص مما يشكل لحظة الموت، مما لا يمكن التخلّي عنه إلا بتشويه ذواتنا وإفراغ أنفسنا من أنفسنا؟ وإذ يصبح العاشق مجالاً خالياً «حالة مثالية مطلقة تعبّر عن ذاتها من خارج الناس ومن خارج استعداداتهم وصفاتهم الخصوصية»[2] ينتهي بالموت بعشقه. هكذا يصبح الموتُ الوفاء الأوحد لتلك

اللحظة الفريدة. فالموت المقرَّر سلفاً يتسرَّب إلى النفس منذ لحظة اللقاء الأولى. وحده الموت يمكن أن يضاهي المطلق المحفوف بالخطر فهو يؤمن منفذاً إلى زمن لا يمكن النّفاذ إليه. الموت هو الضمانة الوحيدة لذاكرة جديرة بنفسها أي لوفاء لا يتزعزع. في العشق يصح اسم الزمن تلك الديمومة الثابتة التي تكتسبها لحظة الآن. مسار الحكاية ـ منذ الانفعال الذي لا يمكن سبره وحتى الهلاك والموت ـ لا يقيس مجرى اكتمال ما، بل يعيِّن تحوّلاً في المجال.

تصوّر ألف ليلة وليلة لقاء لا يمكن تصوّره بين شخصين «مُتَّحدين حتى من قبل أن يلتقيا» يؤدّي ارتباطهما إلى تمزّق علاقاتهما، ويقوّض بجنون العالم الذي يعيشان فيه. وحيث انهما مرصودان لكتمان السرّ حتى عن نفسيهما أحياناً، مشدوداً إلى أماكن بعيدة، خاضعان لرقابة دقيقة، فإنهما يكشفان بهلع انهما كانا مجذوبين للآخر منذ الأزل من غير أن يفطنا لذلك. هذا الآخر يُثبت لهما على الفور، منذ ظهوره لهما أول مرة، أنه هما بالذات وانه خارجهما على نحو لا شفاء لهما منه.

للتعذُّر لم أكشف الظروف التي تضع الاتحاد خارج الممكن وتجعله غير قابل للحدوث، بل أشرت إلى الوجد الذي يحمل طاقة من العنف تجعل ترويضه مستحيلاً فهو لا يُسْلِسُ القياد ولا يمكن أن يبقى على حاله، لا قبل للآخرين باحتماله ولا طاقة لنفسه على احتمال نفسه، غير أنه لا يمكن لأحد أن يرفضه أو يلغيه لفرط سرعة انقضاضه وهجومه.

العاشق في ألف ليلة وليلة مروَّعٌ مقتول بالمعنى الحقيقي للكلمة. ينوح شاكياً باكياً، يئن ويتأوّه، يُنشد الشعر ولا يعلم سوى أنه عليل حبّ يعرف جيداً أنه يدفع به إلى الموت والهلاك. وليس في هذا الكلام تأنُّفٌ أدبيٌّ أو جمال وصفيّ. بطل ألف ليلة وليلة يشارف على الموت لأنه محروم من نظيره، من شبيهه الذي صادفه والتقاه. عنده، لا وجود لشيء في هذا العالم، حتى أنه هو بالذات ليس من هذا العالم. «قمر الزمان» مثلاً ينامُ ثلاث سنوات ثم يهلك ويموت. «علي بن بكار» يخرج من قصر الخليفة محمولاً بأيدي رفاقه وعندما يعود إلى منزله يقع مريضاً بين أيدي الأطباء. «مسرور» يظل مريضاً معلولاً طيلة بقاء «زين» في عدن. هنالك أيضاً علي Shar وعزيز وكثيرون غيرهما. . .

تكثر المفردات التي تدل على أمراض العشق والغرام في حكايات ألف ليلة وليلة كما في القصائد التي تقوم مقامها. فالسقم هو حالة من حالات العجز الدائم، والهيام حالة مرضية أكثر تنوّعاً، فهام يهيم تعني ضلّ طريقه في الصحراء أو أُصيب بعطش شديد أو

عشق عشقاً لا حَدّ له، أو تاه وسار على غير هدى كالمجنون. والضياع في الحب يُفضي إلى صحراء بلا حدود حيث لا شيء يروي الغليل. الهُيّام هم رجال خرجوا عن طورهم إذ يكاد يقتلهم العطش. والتلف يحمل معنى الضياع نفسه فهو يدّل على حالة مريض لا أمل له بالشفاء، كما يدل على المكان القفر النائي الذي يموت فيه التائه ويهلك، ولا يدري من أين الطريق. إزدواج مماثل في الجذر تَاهَ الذي يعني ضاع، كما يعني المكان الذي حصل فيه الضياع. والجذر تام ومنه التيم أي العبودية التي يؤول إليها الوجد. والتّيهاء هي الصحراء التي يحصل فيها الضياع والتشرّد.

ليس من العبث أن تشمل العربية بلفظ واحد وسواس الصحراء المميت ووسواس العشق القاتل. ولكي يضيع المرء ويتوه، يسقط بين مَدَيَيْن هائلي الإتّساع: مكان قاس شديد القساوة ومدى شغفٍ يُعمي البصيرة، مدى طبيعي ودوار داخلي يبعثان في الإنسان أهوال عبور مستحيل.

هكذا لا نبقى داخل حدود ألف ليلة وليلة التي تنفتح في هذا السياق على مناخ الأدب العربي عموماً في القرون الوسطى. على الرغم من أن الثقافة المهيمنة والإيديولوجيا التي تسيّرها تنعتان حكايات ألف ليلة وليلة بأنها «هامشية» و«شعبية» وتنصحان بعدم الاستماع إليها. . . فإنه من الخطأ الجسيم ألاّ نُبادر إلى إظهار وجوه الشبه بين هذه النصوص وشعر الغزل[٣] وما كُتِب عن العشق والوجد في القرن الثامن. فقد درس الجاحظ (٧٧٦ ـ ٨٦٩) العشق في كتابيه «كتاب في النساء» و«رسالة القيان» ضمن إطار دراسة العلاقات بين جنسي الرجال والنساء دراسة عقلانية شاملة. مّما يبعث على الظن بأن النظام القضائي في الشريعة لم تكن لديه حلول للمشكلات المطروحة في ذلك العصر، أو تلك التي كان يطرحها على الأقل نخبة توجه إليها الجاحظ[٤] في كتاباته وهي تحديداً فئة «الكتّاب» الذين كانوا يتبوّأون مناصب عالية في الدولة العباسية وكان معظمهم فارسيّ الأصل. فقد كان لهؤلاء طراز عيش يطرح على بساط البحث مطلب الحق في اللذة. ومن خلال سلوكهم أخذ يتبلور الخطاب المتماسك حول الوجد وهو خطاب تعاظمت أهميته مع اكتساب الوجد في الأدب أشكالاً جديدة بدءاً من القرن الثامن لا سيّما في أوساط الخليفة ومجالسه، رغم أنه لا يمكن أن «نعيّن بدقة مدى اسهام كلٍّ من النموذج الاجتماعي والاخلاقية السائدة والانجذاب العميق نحو الجمالية، في ولادة تلك الأشكال»[٥].

دراسة هذا الوسط هي التي دفعت بالجاحظ إلى كتابة دفاعه عن مبدأ العقل ضدّ

مبدأ اللذة والاستسلام للرغبة. فهو يحرض المثقف المؤمن ضدّ هذا الوبال الذي يتهدّد النفس ويدفع الإنسان إلى العبودية. وهو يصبّ جام نقده على شخص بذاته هو المحرك الأساسي في معظم حكايات ألف ليلة وليلة. هذا الشخص هو «القينة» المغنّية العازفة التي تتجسد على أكمل وجه في شخصية «شمس النهار»[٦]. فثقافتها ومعرفتها العميقة في شعر الغزل والغرام وبراعتها في الغناء ولا سيّما حضورها الدائم في محافل الرجال... كل ذلك يشكل خطراً على اتّزان المؤمن كما تفهمه الثقافة الإسلامية وتحرص على صونه والحفاظ عليه. فالقينة «لا تعترف بالتراتبية الصارمة القائمة بين الجنسين وتخالف نظام العالم والمجتمع». فهي لا تحرّض على الفسق والفجور فحسب بل إنها تخنث الرجل وتنال من حريته بجعله تحت سطوة الشهوة خاضعاً لسيطرتها. إن الحديث عن القينة هو، على ما يظهر بوضوح، حديث عن المجتمع. «إن العلاقة بين الرجل والمرأة قائمة على مبدأ التناقض الذي يعارض بين الرجولة والأنوثة، بين الأعلى والأدنى، بين الإيجابي والسلبي، أي باختصار بين المسيطر والخاضع»[٧]. وإذن لا يمكن وضع مصير الدولة الإسلامية السياسي وتوازنها الاجتماعي بين يدي رجال مفتونين بالأنوثة خاضعين لها.

على أن تلك الأنوثة هي غير الأنوثة المتعارف عليها من خلال نصوص الشريعة وأحكامها والتي لا بدّ من توضيحها في هذا السّياق. فهي أنوثة غير مألوفة داخل البيوت. أنوثة تبادر إلى تخطي حدود الحريم موطن العفّة لا المتعة كما يحلو للغرب أن يتصوّرها ويصوّرها. العشق هو تحديداً علامة ذلك الوجود، ذلك التسلّل الأنثوي إلى داخل عرين الرجولة حيث لا يُسمح لها بالدخول. وهو دليل على قصور العلاقات الزوجية التي تتحول إلى وجود عاص، إذ تصبح المرأة علّة وفاعلاً يحمل المدلولات والمعاني وتتحكّم باللغة وتحاصر الفكر وتعارض نظاماً ثقافياً بأكمله. ويصح القول في هذا السّياق بأن الدّال يجدُ فاعلاً وبأنه يصبح حيّاً ودائماً. و«تحتوي الدلالة على الذاكرة التاريخية التي، بحسب هيغل كما يقول سارتر، تحدّد تاريخية شعب من الشعوب»[٨]. وعلى وجه الإجمال فإن القَيْنة تنادي باسم المرأة بحقّ الدخول في التاريخ.

أمام هذا الغزو النسائي يهب حماة الأخلاق ويهرعون لنجدة العفّة والفضيلة باحثين عن ذلك الحدّ الوسط الذي يعصم من الشطط والتطرف طارحين الأفكار التي تستلهم نماذج المجتمع ومعايير العصر اللذين يعيشون فيهما. فيخضعون العشق لرقابة صارمة ويُخضعون القلب للعقل كما فعل الوشّاء (٨٦٠؟ - ٩٣٦؟) وابن داوود (؟ - ٩٠٧) وابن حزم (٩٩٤ - ١٠٦٤) والسراج (١٠٢٦ - ١١٠٦) وابن الجوزي (١١١٦ - ١٢٠٠) وابن

تيمية (١٢٦٣ ـ ١٣٢٨) وابن قيّم الجوزية (١٢٩٢ ـ ١٣٥٠) ولسان الدين ابن الكاتب (١٣١٣ ـ ١٣٧٥) إلخ. . عندما وصفوا انفلات الأهواء وفنّدوا أسبابها وميّزوا بين مستوياتها ودرجاتها وحدّدوا أهدافها. ولئن كانوا يقرّون بأن الجمال هو سبب الاغراء والغواية فإنهم عجزوا عن تحليل هذا الجمال بمعزل عن علاقته بالله بارئه وما استطاعوا إلا ربطه بالفضيلة والحق.

الرواية الغراميّة والخطاب الأخلاقي توأمان لا ينفصلان إذن. ينبغي بلا تردّد رفض الفكرة القائلة بأن الثقافة العربية إنما تهجس بالغرام لكنها لا تعيشه فتلك الفكرة هي من قبيل الخيال النظري الصرف. مهما تفادينا حماقة الاعتماد على صورة تنظيم اجتماعي تقريبية إلى حدّ المسخ والتشويه، ومهما خفّفنا من اعتبار مسألة الفصل التام بين الجنسين ومسألة تحريم القرآن للعلاقات الجنسية المثلية (الشذوذ الجنسي) ومسألة عفاف الزوجة الذي لا يمكن المَسّ به أموراً مسلّماً بها، فإن الإسلام العربي يظل يبدو خلْواً من كل صِلة بين المفكّر فيه والمعيش. وليست الرغبة إلا فسحة تفكير على مستوى أخلاقي بل فلسفي، فهي إذن ليست سوى تمرين ذهني. بلى، بعض المؤلفات يبعث على هذا الاعتقاد ككتاب الزهرة مثلاً الذي يعرّف فيه الفقيه الظاهري ابن داوود الحب العذري عند العرب[٩]. كما ان معظم شعر الغزل يشجّع على مثل هذا الاعتقاد. ولا يبدو أنه يبقى من هذه المآسي المعلنة أو المكتومة شيء في كتب الفقهاء التي تبحث في مخاطر الحب بكل برود وجمود. حتى في الشعر فيغلق الكلام. مفردات اللغة والصُّور طقسية والموضوعات توجب ملاحقة كهذه لميول النفس وأهوائها بحيث إنّ كل ومضة يأتلق بها الشعر تكاد على الفور تفقد نورها. وكما الأخلاقي كذلك الشاعر الذي يسرّه التصنع والادعاء لا يُعطي صورة حقيقية عن الواقع.

ما بين حياة حافلة بالمغامرات العاطفية وشعر هو ليس منها إلّا بمثابة الظل الهزيل، ما بين العشق والخطاب الأخلاقي الذي يريد أن يكون وصياً عليه يكتبه كما لو أنه يطرد شراً، كان هنالك مجال واسع جداً لحلم حقيقي لتصوّر غير مقيّد، أي بكلمة، لحكاية عشق مستمدّ من مجرى الحياة المعيوشة لا من تضاعيف الفكر المعمول ولا من تلك الحكايات القصيرة الواردة في انطولوجيات من نوع «مصارع العشاق» ولا من مجموعات الأخبار المنسّقة بحذق في حواشي كتاب الأغاني، بل من روايات حقيقية مبنية ومروية بقصد إعادة تشكيل الوجود فيها. لم تتّخذ ألف ليلة وليلة موقفاً إلى جانب أحد، كما قلنا، وذلك من دون أن تغيّر شيئاً في الأسلوب الذي طرح فيه الأخلاقيون مسألة العشق

والشوق. «ليس في ألف ليلة وليلة تلك النظرة التبسيطية للأمور فالسرد لا يضع نفسه في خدمة الحب أو العشق بل على العكس، يعاكسه ليخرجه من مخابئه ويتركه مع خياله وانكماشه وتوثّبه حيث يمتزج الرعب بالجمال وتقدم الحكاية أفضل صورة للنفس البشرية»[١٠].

ينبغي ألا ننتظر إذن من ألف ليلة وليلة أن تحابي الرغبة أو تمجدها. فهي تخاطب الرجال بأن النساء مذنبات لا يستأهلن الشفقة لكنهن في الوقت نفسه لا بدّ من عشقهن فهن مخلوقات ملائكية شيطانية في آن، غادرات أمينات في آن. لئن كان لدى الإغريق كلمتان للدلالة على الرغبة المحقّقة المشبعة وعلى الرغبة المكبوتة المقموعة وهما hémeros وPôthos وذلك تبعاً لما إذا كان الشخص المرغوب حاضراً أو غائباً[١١]، فإن العرب لا يعرفون سوى كلمة واحدة هي الهُيام (passion) للدلالة على شخص حاضر ـ غائب على الدوام. هذا الحضور ـ الغياب هو الذي يمنح العشق لديهم الحركة نفسها التي تميّز الموت. المرأة تغري الرجل بمعنى أنها تجتذبه إلى حيِّز هو ليس حيّزه. والفارق ما بين الأنوثة والرجولة هو مسألة حيِّز ومجال. فالرجل يغيِّر من شخصه باجتيازه حدّاً فاصلاً وهذا الاجتياز يقرِّبه على الدوام بشكل ما من الموت.

يتعرّف بطل ألف ليلة وليلة على طيب الحياة ولذة العيش وهو يحيا هذا الاجتياز، وهو يجوب صحراء العشق التي تؤدي به إلى أجله. لذة الجسد، التي من غير أن تُسمّى باسمها، تترك كل قارىء مسترسلاً في خياله: لا بدّ من الإشارة إلى أن المقاطع الجنسية الماجنة في النصوص العربية قصيرة ونادرة، كما لا بد من دَحض ما ينسب إليها من فجور جنسي هي براء منه[١٢]. فتلك لذة النفس عندما يهب شخص نفسه لشخص آخر حتى أنه لا يرهب الموت في سبيل ذلك ومن أجل حياة أخرى لا عودة منها إلى هذه الحياة.

جمال الدين بن شيخ

الهوامش

(١) انظر: كتاب «*la mort*» (الموت) لجانكليفيتش الصادر عن دار «فلاماريون»، باريس ١٩٧٧.

(٢) انظر: كتاب جمال الدين بن شيخ «*Les milles et une nuit ou la parole prisionnière*» (ألف ليلة وليلة أو الكلام السجين) الصادر عن «دار غاليمار»، باريس ١٩٨٨، ص ١٠٤.

(٣) انظر: مقالة ريجيس بلاشير تحت مادة «Ghazal» (غزل) في «الموسوعة الإسلامية» (Encyclopédie Islamique) الطبعة الثانية (ص ١٠٥١ ـ ١٠٥٧). انظر أيضاً: «*Theory of profane love among the Arabs*» (نظرية الحب عند العرب) Griffen L.A. (نيويورك، لندن ١٩٧١).

(٤) نشير في هذا السياق إلى دراسة حول «الحب والنظام الاجتماعي عند الجاحظ» (Amour et ordre social chez Al-jâhiz) تفضل مؤلفها أ. شيخ موسى بوضعها تحت تصرفنا.

(٥) مادة عشق «Ishq» في الموسوعة الإسلامية (الطبعة الثانية، الجزء الرابع، ص ١٢٤). انه لأمر ذو دلالة أن يبدأ الكاتب مقالته حول الموضوع بما يلي: «على الرغم من أن هذه الكلمة ليست قرآنية فإنها اكتسبت في الأدب العربي العام أهمية كبيرة»، ولذا فإن مدلولات كلمة عشق قبل الإسلام وأشكال تصوير الرغبة في مخيلة العرب قبل الإسلام التي وقعت في شبكة الفكر العربي الإسلامي، اعتُبِرت وكأنها لم تكن موجودة. إن تعاليم الإسلام وأوامره ونواهيه حدّت من مجال التحليل حتى في الغرب. جان كلود فاديه (J.C. Vadet) عمق مسألة الطرح الأدبي بمعناه الدقيق وسنعتمد هذا التعميق في الفصل التالي.

(٦) انظر: الفصل التالي.

(٧) دارسة أ. شيخ موسى المذكورة.

(٨) هنري ميشونيك «Jona. le signifiant errant» غاليمار ـ ١٩٨٨ (ص ١١٥ ـ ١١٦).

(٩) انظر: كتاب جان كلود فاديه «*L'espit Courtois en Orient*» (ميزونوف ولاروس ١٩٦٨) انظر الصفحات ٢٦٧ ـ ١٣٦ فيما عنى أبو داوود، والصفحات ٣١٧ ـ ٣٥١ بشأن الوشاء، والصفحات ٣٧٩ ـ ٤٣٠ فيما يتعلق بالسراج. هذا الكتاب الذي لا غنى عنه يستحق طبعة جديدة مع عناية خاصة.

(١٠) كتاب جمال الدين بن شيخ المذكور، (ص ٣٤).

(١١) انظر: كتاب جان بول فيرنان (J.P.Vernant) «*L'individu, la mort, l'amour*» (الفرد والموت والحب) الصادر عن دار غاليمار، ١٩٤٩، ص ١٤٠.

(١٢) كيف عرفنا أن ألف ليلة وليلة هي كتاب مليء بالهيجان الجنسي إن لم نكن قرأنا بورتون وماردروس؟ الخيلة الأوروبية مكتظة بالحريم لأسباب تعود إلى حنين دفين. الجنس في ألف ليلة وليلة ليس من نوع ذلك الجنس الذي يقدّم لغته وصورته تقديماً رخصاً مباشراً، بل هو بالضبط جنس بدائي أحسّ ماردروس بحاجة ماسة إليه حتى أنه وجد نفسه مرغماً على اختراع تجلياته، دون أن يتمكن طبعاً من التقاط توثب الرغبة في ألف ليلة وليلة.

عبد الوهاب المؤدب

أحجبة

منذ عام ونيِّف تصدَّرت الأحداث قضية الحجاب التي ظلّت حديث وسائل الإعلام (في فرنسا) وشغلها الشّاغل فترة طويلة. هذه القضية هيَّجت بي شجوناً قديمة فقد ذكّرتني بفصول من حياة طفولتي وصباي في مسقط رأسي مدينة تونس. في الخمسينات كانت النساء في الوسط الذي نشأت فيه وترعرعت ـ وهو وسط محافظ يتقيّد بالشريعة والتعاليم الدينية ـ يلبسن الحجاب في معظم الوقت ويلتزمن أحياناً بما يقتضيه هذا اللباس من عزلة وتحفُّظٍ في استقبال الرجال إلاّ الذين يحلُّ لهنّ استقبالهم (وسنرى فيها بعد من هم هؤلاء الرجال). كانت هندسة البيت، وخصوصاً الأمكنة الخاصة بالنساء تجعل من الممكن تفادي «الانكشاف» لنظر الرجال غير الشّرعيين الذين قد يُفجأ بهم النساء وهنَّ في خلوتهن وسفورهن. لكن هذا النظام كانت تعتوره الثغرات فأحياناً كان بعض الأناث من الوسط نفسه من الشابّات أو من دونهنّ عمراً يُقلعن عن لبس الحجاب أو يهجرن العزلة.

كان الاتجاه الغالب هو التخلّي عن لبس الحجاب؛ ورغم هذا، كان الحجاب مفروضاً على أختي فرضاً بمشيئة أبي العنيد الذي لا يتزحزح عن موقفه. ظلّت أختي الوحيدة، وهي الأخت البكر أيضاً، تضع الحجاب منذ سن الحادية عشرة وحتى ختام دروسها في المرحلة الثانوية. في آخر الأمر، في مطلع الستينات كانت هي الفتاة الوحيدة التي تلبس حجاباً في ثانوية شارع الباشا للبنات وهي مدرسة تضاهي ثانوية الصدّيقي شهرةً. كان الاتجاه الغالب هو التخلّي عن الحجاب، فكل بنات عمّنا كنّ قد خلعن حجابهن أو انهنّ ما لبسن الحجاب قطّ.

لعلّني لم أقل الحق عندما قلت قبل قليل إن أختي كانت الوحيدة التي تلبس حجاباً في مدرستها الواقعة في ساحة المدينة وفي شارعها الراقي المشهور. فقد كانت هناك تلميذة أخرى تلبس الحجاب الأبيض نفسه الذي يغطي الجسد من قمة الرأس حتى أخمص القدمين، وهي ابنة عالم آخر من علماء الزيتونة، زميل أبي وصديقه. فالآنسة شلبي جسدّت على مرّ السنين مقاومة شبه هجومية ضدّ تيار التخلّي عن الحجاب. ولعلّها كانت المرأة الوحيدة التي أحسنت استلام الإرث الديني بين جميع أبناء وبنات الفوج الأخير من علماء (دكاترة) جامعة الزيتونة. وقبل أن تبدأ عودة الحجاب من جديد استمرت فترة التخلي عنه عقدين (١٩٦٠ - ١٩٨٠) كانت هذه المرأة خلالها رمز الالتزام الصارم بالتعاليم سواء في سلوكها أو في ممارسة الواجبات الدينية.

لكن الاتجاه العام كان نحو التخلي عن الحجاب. وهل ينسى أحد ذلك الشيخ الجليل الذي حظي باحترام من نوع آخر واشتهر بكونه شيخاً عصرياً، وتخطّت شهرته الحدود؟ من لم يرَ الشيخَ فاضل بن عاشور يسير في شوارع المرسى متلفعاً بوقار بثوبه التقليدي، أنيقاً متأبطاً ذراع بنت من بناته، غير حاسرة الرأس فقط، بل ولابسة أيضاً تنورة قصيرة إلى ما فوق الركبتين تماشياً مع «موضة» ذلك الوقت؟

كان الاتجاه العام يسير نحو التخلّي عن الحجاب وكانت النقاشات تدور بين أفراد العائلة حادّة وساخنة من أجل انتزاع الحجاب المفروض على اختي التي كانت تلوذ بالصمت أو تخرج عنه لتقول إن زميلاتها من العمر نفسه ومن الوسط الاجتماعي والثقافي نفسه لا يضعن الحجاب. كان لبس الحجاب - وقد غدا استثناء - يبدو علامة فارقة ولافتة. وكانت المرأة التي تلبس الحجاب تحسّ بالألم لكونها تعامل معاملةً تخطاها الزمن. أما أنا فأوّل بوادر معارضتي لسلطة والدي القاسية ظهرت بسبب هذه القضية. كنا عـديدين نعيش في البيت على نفقة والـدي. وكان يبدو أنه من الطبيعي أن تنزع اختي الحجاب بعدما أنهت المرحلة الثانوية. فهذا العمل كان يبدو كأنه مكافأة لها على نجاحها المدرسي ومصالحة مع الواقع في آن معاً.

هكذا، عشت عن كثب آخر مرحلة من مراحل التخلي عن الحجاب داخل الحصن الإسلامي بالذات. لم تقتصر مرحلة نزع الحجاب على سنوات الغبطة التي هي ستينات هذا القرن والتي سجلت مشاركة كل الناس تقريباً في هذا الميدان. فمحمد الخامس كان يتباهى ببناته سافرات وقد هجرن الأزياء التقليدية وبورقيبة كان ينزع بيده حجاب القهر عن وجوه النساء على أصوات الزغردة وصيحات الفرح والنصر. كان نزع الحجاب

ظاهرة تاريخية لم تبدأ مع جيل الاستقلال. كان مظهراً من مظاهر النهضة الاجتماعية ودليلاً على التوق إلى الحداثة التي أنتجته. فمنذ أواخر القرن التاسع عشر تخلت نساء مصريات مرموقات عن الحجاب في مناخ الإصلاح الذي دشّنه الخديوي اسماعيل. وقاسم أمين الذي دافع عن حقوق المرأة هاجم الحجاب الذي يقيّد المرأة ويمنعها من المشاركة في قضايا الوطن ويبقيها في حالة الخضوع وذهب إلى حدّ أنه كتب أن الحجاب هو «أسوأ أشكال الاستعباد». هذه الكتابات هزّت مصر هزّاً وأطلقت كل العواطف المكبوتة وأثارت عواصف المناقشات ـ وكانت رائدة الحركة النسوية في مصر، مَلَك حنفي ناصف (المعروفة باسم بهيّة البديعة) ومي زيادة تزكيان الجدال القائم بما كانتا تكتبانه. ويمكن القول إن النقاش حول مسألة الحجاب قد جرى في دار الإسلام وأنه أفضى إلى أن تقوم هدى شعراوي باشا رئيسة الحركة النسوية في مصر برفض الحجاب رسمياً في العام ١٩٦٢. وما انفك هذا العمل الريادي يتكرّر منذ ذلك الوقت. وبصرف النظر عمّا حدث لأختي مع الحجاب، شاهدتُ أيضاً أحداثاً أخرى شبيهة بهذا الحدث.

ومما يلفت النظر أن بين فترتي نزع الحجاب وعودة الحجاب تغيّر شكل الحجاب بالذات. فالحجاب الذي كانت تلبسه أختي وانتهى بها الأمر إلى نزعه، هو النسخة التونسية للحجاب وهو عبارة عن قطعة قماش من الحرير الطبيعي أو من ألياف اصطناعية، أبيض اللون يغطي القامة من الرأس حتى القدمين. واسماؤه (لحفة، سفساري . . .) المشتقة من جذور عربية، ل ح ف، س ف ر. . . تتناسب مع وظيفته المشهدية، فالجذر الأول يعني اللحاف الذي يُتغطى به والثاني يعني بين ما يعنيه أن تسفر المرأة عن وجهها عندما ترفع الحجاب. ويمكن القول إن هذا الشكل هو الحجاب الذي تكيّف محلياً مع الشريعة وهو رمز يختصر العادات المحلية. وكان هناك بالإضافة إلى الحجاب المحلي نسخة أخرى عصرية معدّلة تسمّى الحجاب المصري (لحفة مصرية) وهي عبارة عن غطاء للرأس أسود اللون أو أزرق، تتدلّى إلى ما تحت الكتفين والصدر. وهو شكل مُلطّف يعتبر حلاً وسطاً بين الحجاب المحلّي وما كانت تصبو إليه المناقشات الدائرة في المدينة العربية في ذلك الوقت.

في فترة عودة الحجاب رأينا شكلاً جديداً للحجاب وظهر له اسم جديد. مع عودة الحجاب (الذي عمَّ حتى ظهر في مدارس باريس وجنيف) اختفى الحجاب المحلي (حيث تتكيف الشريعة مع العادات والتقاليد) وزالت أسماؤه المحلية. عاد الاسم الشرعي: الحجاب وهو يجمع بين الخمار («وليضربن بِخُمُرهِنَّ على جيوبهن». . . النور، ٣١)

والجلباب («يا أيها النبي قل لأزواجك وبناتك ونساء المؤمنين يُدنين من جلابيبهن..» الأحزاب، ٥٩). وهكذا جاء شكل الحجاب الجديد كدليل إضافي على الإصرار على تعميم تطبيق تعاليم القرآن بحرفيتها. والعودة إلى التطبيق الحرفي تلغي تكيّف الشريعة مع العادات المحلية وتصبح تشدُّدا وتزمتاً برفع إيديولوجية الجهاد ذات الطموح العالمي والتي تسعى إلى الهيمنة. وهكذا فإن دخول الحجاب (بوصفه رمزاً) حيّز المدينة، يغير الفهم العام ويعيد تأسيسه على قواعد جديدة. ومن الأفضل أن ننظر إلى هذه الظاهرة بعيداً عن الإسلام، وعلى ضوء المحاولة المحافظة الرجعية التي تجتاح اليوم كل المعتقدات والانتماءات وتسمح بالصعود إلى علٍ تاركة للخراب كلّ ما يوجد تحتها وكل ما بُني في الأسفل وكان القصد منه المساعدة على عبور الشاطىء والدعوة إلى الخروج إلى الآفاق الرحبة التي يجهلها الناس ويلذّ لهم اكتشافها.

ما أن يلتزم الحجاب هذا المسار أو ذاك حتى يتحول إلى رمز. فمن رمز تقليدي يتحوّل إلى رمز سياسي. ولعلّ من الأجدى أن نعود إلى الأصول التي تُوصي بالحجاب. إن أول سورة فرضت الحجاب (وهي سورة النور) كان هدفها الواضح وضع قانون يتعلق بالزنى. والآيات التي تتناول هذا الموضوع (من الآية الثانية حتى الآية السادسة والعشرين) نزلت لتبرىء ساحة عائشة زوجة النبي المفضلة التي حامت حولها شكوك اتهمتها بالزنى مع صفوان. وليس هنا محل سرد تفاصيل هذه الحكاية المعروفة التي طالما تناولها الشرّاح والمفسرون والمستشرقون. جلّ ما نعلمه أن هذه الشكوك والاتهامات أثّرت عميقاً في النبي وأحدثت بلبلة بين المسلمين في المدينة. فكان ينبغي أن تتدخل إذن مشيئة الله لكي تثبت إثباتاً قاطعاً براءة عائشة.

كيف يمكن مكافحة البلبلة التي تزرعها الرغبة بين مسلمي المدينة (زنى، نميمة، شكوك، اتهامات)؟ الجواب (الآيات ٢٧ ـ ٣٤): بالفصل بين المجال الخاص والمجال العام (وهو فصل يولّد الفصل بين الرجال والنساء) يمكن للقانون أن يسوس الرغبة وينظّمها. فبالإضافة إلى ضرورة صَوْن بيوتهم يُطلب من المؤمنين والمؤمنات أن «يغضّوا من أبصارهم وأن يحفظوا فروجهم...» (الآيتان ٣٠ و٣١). وتساوي سورة النور بين الجنسين فالضمير المستخدم في آياتها هو ضمير جمع المذكر، وضمير جمع المؤنث، كذلك فإن الوعود والتهديدات والواجبات والمحظورات والشروط والثواب والعقاب والخير والشرّ.. كلّها موزّعة بالتساوي بين النساء والرجال، بين جنس النساء وجنس الرجال.

الآية ٣١، هي التي تُسدّد ضربة الخلل في المساواة بين الجنسين لما هو ليس في

مصلحة النساء اللواتي فُرض عليهن أن «لا يُبدينَ إلا ما ظهر من زينتهن» و«أن يضربن بخمرهِنَّ على جيوبهن». إن كلمة خمار التي تعني «غطاء الرأس» مشتقة من الجذر خ م ر الذي يعني غطّى (وجهاً أو وعاءً) أو خبّأ شيئاً ما أو كتم شهادته. ومن المفيد أن نذكر هنا أن عائشة قالت إنه بعد نزول هذه الآية كانت نساء المدينة كلهنّ يبدين كأنّهن يحملن غرباناً على رؤوسهنّ.

بالإضافة إلى ذلك تعدّد الآية الرجال الذين نعتُّهم أعلاه بالشرعيين والذين يحق للنساء أن يظهرن لهم أكثر من «ما ظهر من زينتهنّ» وأن يظهرن أمامهم سافرات داخل الحرم الخاص وهؤلاء الاشخاص هم: بعولتهن وآباؤهن وآباء بعولتهن، وأبناؤهن وابناء بعولتهن وأخوانهن وبنو اخوانهن وبنو أخواتهن وهؤلاء يشكلون المجموعة الأولى يُضاف إليها مجموعة أخرى مؤلفة من الخدم والعبيد والخصيان، وأخيراً الصبيان غير البالغين. لا يمكن إذن أن يوجد في الحرم الخاص (حيث تتحرك النساء بحرية السفور) إلا أولئك الذين يحظرّ عليهم ارتكاب المحارم وفاقدو الأهلية بسبب موقعهم الاجتماعي أو حالتهم الجسدية.

لا تقتصر هذه الآية على هذا التعداد بل إنها تتطرّق أيضاً إلى الفتنة (التي تستدعي المعصية) التي يأتي المفسرون على ذكرها في معرض تفسيرهم لهذه الآية. لا بل انها تلمح إلى الشبق (انطلاقاً من كلمة «جيوبهن») عندما تطلب من النساء أن «لا يضربن بأرجلهن ليُعْلَم ما يخفين من زينتهن». فبضربهنّ الأرض بأرجلهن يهتز فيها الخلخال فتنبىء ذلك بوجود شيء خبيء يثير الرغبة ممّا يزيد الشبق بإلهابه الخيال تجاه المحجوب المرغوب. الذي يدفع إلى التعرية وكأن هذه الآية بإلحاحها على التفاصيل الدقيقة تعلن أن الشّبق ينتج عن كل ما هو مستور في الجسد المحجّب. لكن استراتيجية الرغبة لديها من الوسائل ما يكفي لازالة العوائق ومداورة العقبات التي يقيمها الممنوع في طريقها. كثيرةٌ هي الأشعار والحكايات والروايات التي تتحدث عن هذا الشبق اللاهب الذي تثيره في النفس مشاهد الحجاب والفصل بين الجنسين.

بعد النفس الشعري الجميل الذي يُسمّي السورة باسمها (النور) ويؤكد البنية الثنائية في الكلّ من خلال التناقض بين النور والظلمات، تنتقل السورة في آياتها الأخيرة إلى تشريع الزيارات وتنظيم مجال الحرم الخاص، فالذين يمكنهم الدخول بحرية إلى البيت (أي الخدم والقاصرون) عليهم أن يستأذنوا في أوقات التعرّي («ثلاث عورات» الآية ٥٨) وهي: قبل صلاة الفجر وعند الظهيرة وبعد صلاة العشاء (ثلاثة أوقات تخلع فيها

جلابيب: جلّابـة) فإذا لبِسْنَ عـلى هذا النحـو فذلـك أدنى أن يُعْرَفْنَ فـلا يُؤْذَيْنَ ويكوننَّ شاكرات.

تبقى الآية ٥٧ مفتاح هـذه السورة. فهي تنـدّد بأولئـك الذين يؤذون الله ورسـوله بخلطهم بين التبني وارتكاب المحارم وبتيئيسهم المحاربين في أوقات المعارك الحرجة. هذا الموقف يبرّر العلاقة بـين أشخاص غـير متناسبـين في الظاهـر. والله يُعين نبيّـه في الحرب فيبعث لنصرته جنوداً لا يُرَوْن ليقاتلوا الأحزاب (ومن هنا اسم السورة. انظر الآيـات من ٩ إلى ٢٧) ويـوحي لـه بشريعةٍ تلبي رغبتـه الشخصيـة وتضـع حـداً للبلبلة التي عمّت المدينة.

إنّ ما أصبح فيها بعد قانوناً وشريعة لشعب بأكمله، لم يكن إلا نتيجة تصعيد غايته رأب الصّدع الذي أحدثته الغيرة أحياناً وجعل الحب المستحيل ممكناً أحياناً أخرى. فأيُّ امتياز عظيم أن يكون للإنسان إلّهٌ خاصٌ به! فاللجوء إلى الله يكون دائماً في مصلحة الأنا في أوقات الشدّة فيخلّصها من المتاعب والهموم ويقطع دابر الفضيحة. يضع قانوناً ليرضي رغبة لكنه يعرف أن روح القانـون هي التصدّي لتأجّج الـرغبة. إنّ مسيـرة نظام النـظر شاقة ومعقـدة فحقل النـظر مليء بـالمشاهـد. ينبغي أولاً إيجاد الـوسائـل التي تتيح عبـور الحاجز الفاصل وتمزيق الستار الحاجب أو رفع هذا الستار على الأقل وتلك محنة إضافيـة للرغبة في صراعها مع القانون.

قانون الحجاب هذا احتاج إليه واستعان به الخلفـاء والملوك الذين احـاطوا أنفسهم بحجاب تواروا خلفه عن أنظار الرعية. وفي كتاب الأغاني (القرن العاشر) حكايات كثيرة تروي كيف كان الخلفاء الأمويون ثم العباسيون يتوارون وراء الحجـاب ليغرقـوا في الخمر ويتمتعوا بالغناء والطرب، في حين أنّ شعائـر الاحتفال الفـاطمي كانت تستعـين بقانـون الحجاب وتستلهمه بغية إضفاء القداسة على الشخص المحجوب. كان من غير اللائق أن يعتاد الناس على رؤية المهدي. فهو رغم ظهوره بين حين وحين كان يحتجب عن الظهـور أمـام الناس. كـان ينبغي أن يختبىء أو يختفي. يروي شاهد عيـان هو أمـين سرّه جـودر (القرن العاشر) تمكّن من وصف هـذه الشعائـر كما كـانت تجري في المهـدية. ففي بعض الاحتفالات الدينية كان يُنْزَعُ الحجاب ويسمح للناس أن يمتعوا أبصارهم بـرؤية المهـدي كما لو أنهم يشاهدون شمساً أشرقت بعد طول احتجاب وراء غيوم متلبّدة.

تستعين الصوفية أيضاً بهذا القانـون فتستخدم الكلمات كـأداة تقنية للحجب. كـل

كتب الصوفية تقرن الكشف والتأمل برفع الحجاب («كشف المحجوب» هو عنوان أحد أهم كتب الصوفية وقد وضعه باللغة الفارسية الهجويري في القرن الحادي عشر). وبالتماهي في المؤنث الذي يمرّ الصوفي عبره (وهو يعرف أنه امرأة الله) يجد البسطامي (القرن التاسع) نفسه متمتعاً بالحميمية الإلّهية من خلال مجاز الانعزال النسائي داخل الحرم الخاص الممنوع على الناس والمحجوب عن أنظارهم. فمن الخارج لا نرى إلّا المرح من «وراء الحجاب» (سورة الأحزاب، ٥٣) من دون أن نتبيَّنه. ومع ذلك وبعيدا عن هذه الحالة الخاصة، فإن الكلام على الحجاب في التجربة الصوفية يذكّر بآية أخرى تستعيد العبارة نفسها «وما كان لبشر أن يكلّمه الله إلا وحياً أو من وراء حجاب أو يرسل رسولاً فيوحي باذنه ما يشاء انه عليم حكيم» (سورة الشورى، ٤١). إن توزيع هذه العبارة يزرع في القرآن بالذات مؤشر الصِّلة بين المشهد الجنسي والتجربة الماورائية.

بمقدار ما أرى أن النص القرآني متماسك وصائب وهو يؤسس مشهديّة الحجاب، أرتعد انفعالاً للعواقب التي أسفر عنها والنتائج التي تركها على حضارة زاهرة، وأحسّ بأني غريب عن أولئك الذين يريدون الهروب من مواجهة حقيقة العصر وإنجازاته ليبعثوا هذا الخلل الذي يغبن النساء ويجرّدهن من أهليّتهن (رغم التعويض القدسي). يريدون أن يعيدوا إلى الحياة اليومية ما ينبغي أن يعيش في القلب فقط كأثر حيّ يجعلنا قادرين على رؤية تاريخ قديم (وهو في نظرنا تاريخ قديم وسيظل قديماً)، وعلى الاستمرار في التمتع بذكرى نجاحه على المستوى الجمالي والاجتماعي، وبكونه دليلاً شعرياً نرثه في مسعانا إلى أن نكون قادرين على أن نبدأ من جديد بفكر حيّ متيقّظ وحماسةٍ وقادةٍ وعزيمة صلبة بعيداً عن الوصفات الجاهزة والممارسات الدنيئة، مندّدين بالأيدي التي تخرّب كل شيء تلمسه والتي تفتّت بين أصابعها آثاراً هشّة تعيد بناءها برعونة وخَرَق، فتقولبها في مادة وضيعة تقدمها لهم رفاهية العصر الشائنة التي يهجرونها في المواضع التي ينبغي فيها ارتيادها، ويمجدّونها حيث لا تستحق إلا الاحتقار.

عبد الوهاب المؤدّب

[باريس]

سونيا دايان ـ هيرزبرن
Sonia Dayan-Herzburn

النساء: رهان سياسي

في العام ١٩٨٣ ألّف أوليفييه كاريه وجيرار ميشو (المعروف باسم ميشال سورا) كتاباً مهماً عن الإخوان المسلمين والإسلام السياسي المعاصر الذي تدفّق كالموج العاتي على مجمل العالم الإسلامي منذ العام ١٩٧٠. هذا الإسلام السياسي لم يحفل البتّة تقريباً بالمرأة. في خريف ١٩٨٩ انفجرت قضية «المنديل» («الفولار»). وفي ربيع ١٩٩٠ عندما برزت قوة الجبهة الإسلامية في الجزائر امتلأت الصحافة الفرنسية بالمقالات والنداءات والصور والرسوم التي تندّد كلّها بالحَيْف اللاّحق بحقوق المرأة الجزائرية وحقوق النساء في عدد من البلدان العربية الأخرى، ثم تبعتها الصحافة النسائية ودور النشر تتساءل وتكتب وتؤلف حول الإسلام. ولم يبق التلفزيون خارج الجوقة، فكانت المناقشات التي عرضها والتي توزّعت فيها أدوار الكلام توزيعاً غير عادل أكثر إثارة، ولو على نحو مختلف، من تلك التي كانت تجري إبّان اشتعال الثورة الإيرانية قبل عقد من الزمن. ذلك أن هذا الإحياء السياسي للإسلام يجري في بلد يقع على مقربة من فرنسا التي كانت تخال أنها طبعته بطابعها الثقافي. لا سيما أن النساء في العالم العربي ـ الإسلامي أصبحن هدفاً للعبة سياسية كبرى شديدة التعقيد والغموض.

والحق أنه ينبغي ألاّ يغيب عن البال أن النّساء العربيات ـ المسلمات كنَّ باستمرار هدفاً يتركز عليه الخطاب الاستعماري الفرنسي الذي يزعم أنه «يمدّنهن» ويحرّرهن. وما الحملة التي شنّها الجنرال ماسّو (Massu) في ١٣ أيار ١٩٥٨ لمنع نساء الجزائر من لبس الحجاب وإرغامهن على السفور إلا دليل ساطع[1] على صحة ما نقول... كان بعض

العبارات والكلمات المستخدمة في المناقشات حول قضية «المنديل» كأنه صدى لذلك الخطاب بالذات مستبدلاً نزعته «الأبوية» السابقة بأخرى «أمومية» هذه المرة ولكن لا تقل عنها رعباً وفظاعة، فقد كانت تحاكم سلوك المستَعْمَرين القدامى وتدينه باسم نسوية مُتَعنِّتة وتطرح تصوّراً علمانياً لم يُبذَل أدنى جهد لصوغه وبلورته. كثيرات هنَّ المثقفات اللواتي في أوساط المهاجرين المغاربة كانت لديهن ردود فعل تجاه عودة تلك الإيديولوجيا الاستعمارية التي تسعى هذه المرة إلى محاكمة المهاجرين محوّلة نساءهم إلى رهائن تستخدمها في المساجلات السياسية. مثقفات مغاربيات قدّمن أنفسهن كوريثات لفكر فولتير وابن خلدون[٢]، ودعَوْنَ إلى إعمال الفكر في هذا الموضوع الذي لم ينضج بعدُ التفكير في شأنه.

كان على هذا التفكير أولاً أن يبحث على نحو إجمالي في كل ما هو مطبوع بسلطان الأب على أجساد النساء ويتخذ أشكالاً مختلفة بدرجات من القوة متفاوتة باختلاف العصور والأمكنة، إذ ليس «الحجاب» سوى مظهر من مظاهر ذلك السلطان وتلك القوة، وقد صار في نظر الغرب وصمة عار[٣]. أما فيما يتعدّى ذلك فإن مسألة العلمانية بالذات هي التي كانت موضع قصور وعجز عن الأحاطة بها. فالمجتمع الفرنسي كان منذ أواخر القرن التاسع عشر قد صاغ لنفسه تصوّراً ساذجاً عن العلمانية بناه على ردّ فعل ضدّ سلطة الكنيسة الكاثوليكية السياسية والتربوية على الأخص، لكن منسجماً مع عاداته الثقافية المسيحية بأكملها حيث من «الطبيعي» بأن يكون يوم الأحد هو يوم العطلة الأسبوعي وأن يكون ميلاد المسيح هو العيد وأن يخصّص يوم الجمعة لأكل السمك. ولم تَلْقَ تلميذات الراهبات اعتراضاً من أحدٍ بسبب اعتدائهن على حرمة العلمانية عندما كنَّ يأتين في أيام شهر أيار الجميلة (شهر مريم العذراء) ليوزّعْنَ صور القديسين على رفيقاتهنّ التلميذات الصغيرات (في مدارس غير طائفية). جاءت قضية المنديل لتكشف ضرورة بلورة فكر علماني جَمْعيّ (Laïcité plurielle) وهو فكر جديد جداً على عالم تغلغلت فيه المسيحية إلى أعمق أعماقه، وحيث المجابهة الوحيدة التي حدثت فيه جرت بين قيصر والمسيح. أما اليوم فالمطلوب هو التفكير في كيفية تجاور المعتقدات والتقاليد المختلفة لا كأنساق متوازية بل متداخلة ومتواصلة مع وجودِ همٍّ مشترك هو المزيد من الديمقراطية وبالتالي وجود احترام حقيقي لحرية الأفراد وسلامة شخصياتهم.

في غمرة تصادم الثقافات هذا، الذي ذهب ضحيته بضع فتيات لا يملكْنَ أي قدرة على تكوين رأي مستقل أو على اتخاذ سلوك معيَّن، انطرحت أيضاً أزمات حادة نشأت في

الموطن الأصلي وانتقلت كما هي إلى البلد المضيف بلد الهجرة.

إنّ الدخول في الحداثة، سواء ذلك الذي تمّ عن طريق نضالات التحرّر الوطني، وذلك الذي كان ثمرة قرارات فرضتها الدولة الاستعمارية سابقاً، كانت له نتائج بالغة في مسار العالم العربي ـ الإسلامي. فقد كان يستحيل إنجازه من غير حدوث سجال عميق داخل المجتمعات لم يظهر إلا نادراً على السطح. لكن ذلك الدخول ظل محافظاً باستمرار على علاقته بالماضي من خلال النساء اللواتي يُعِدْنَ الإنتاج بكل ما في الكلمة من معنى: الأبناء، التقاليد، العادات، الأذواق، الأشياء... إلخ. فالنساء كُنَّ وما زِلْنَ، أكثر بكثير من الرجال، النقطة المركزية في التوتر القائم بين التقليد والحداثة. هيّأت حركات التحرّر الوطني ظروف تحرير المرأة: لأن المناضلين كانوا، في الجزائر مثلاً، يحتاجون إلى رفيقات على مستوى كافٍ من الثقافة ليشاطرنهم همومهم ويصمُدْنَ إلى جانبهم في المعارك[٤]. ولأن النساء في مصر وفلسطين[٥] مثلاً فَرَضْنَ وجودهنّ في العمل السياسي لأنهنّ كنَّ يعتبرْنَ أنفسهنَّ مَعْنيّاتٍ مباشرةً بالنضال الوطني. ولأن إدخال النساءَ في مجال العمل السياسي يُظهر بوضوح اشراك جميع الفئات الاجتماعية في حركة النضال الوطني، ويضعف، بالإضافة إلى ذلك، بنيان النظام الأبوي (البطريركي) والقبلي ويتيح إمكانية بناء الدولة ـ الوطن (Etat-nation) بالمعنى العصري الحديث.

في الوقت نفسه أثبت النموذج الجزائري أن نجاح حركات التحرر الوطني لا يعطي النساء حقوقاً مساوية لحقوق الرجال. فتحرُّر النساء تحرّراً كاملاً يساوي، في نظر الكثيرين، فقدان ما يُسمّى بالهوية الثقافية وهذا ما لا طاقة لهم على احتماله. ذلك أن تبعيّة النساء للرجال تميّز الانتماء إلى عالم عربي ـ إسلامي يتعينّ حفظ سلامته وحمايته من الأمبريالية الغربية. والأوقات التي يجد فيها النساء استقلالهن أكثر ما يجِدْنَه، هي أوقات المجابهة. بهذا المعنى يصحّ القول إن الحركة النسوية العريقة في مصر هي نتيجة الفشل ولو الجزئي الذي مُنِيَت به حركة التحرر الوطني[٦].

ها هنّ النساء حاضرات، دليلاً حيّاً، على ثبات الجماعة واستمرارها على مرّ الزمن وأحداث التاريخ. من هنا مثلاً تبجيل «المرأة الفلسطينية التي تحمي ببطولة وجودنا واستمرارنا وتحمل جذوة النار التي تبعث فينا الحياة»، الذي ينصّ عليه إعلان استقلال الدولة الفلسطينية في تشرين الثاني ١٩٨٨. والماضي، كلُّ ماضٍ، يُعاد بناؤه انطلاقاً من الحاضر ومن المشروعات التي تُرسِم فيه. لذا فإن الفلسطينيات مدعوّات لكي يحملن على أجسادهن رموز وإشارات وطنهنّ الموحّد فيرتدين أثواباً زانتها ألوان العلم وحلّت منذ

العام ١٩٤٨ محلّ الأزياء التقليدية التي كانت تميز المناطق المحلية، فيما ترمز الكوفية البدوية التي حلت محلّ الطربوش العثماني إلى العروبة والنّضال. والانتقال من الثوب الفلسطيني إلى اللّباس الإسلامي السائد اليوم في قطاع غزة يدلّ على الرجوع إلى ماضٍ آخر وعلى ظهور مشروع سياسي آخر يسود فيه الإسلام على الدولة الديمقراطية والمتعدّدة الطوائف.

في معظم الدول العربية وفي كثير من الدول ذات الأكثرية الإسلامية، يبدو أن الإسلام هو الشكل الحقيقي الوحيد للمعارضة السياسية. وقد كان لأنهيار الطوباويات الناصرية والقومية العربية و«الاشتراكية العربية» أثر كبير في خلق هذا الواقع. والصعوبات الكبرى التي تلاقيها حركة التحرّر الوطني الفلسطينية تضعها في الوجهة نفسها على الرغم من الجهد العظيم الذي تبذله الانتفاضة. حتى ولو نظرنا إلى الحركة الإسلامية من خلال ما هو مشترك بين أشكالها المختلفة ومظاهرها المتعدّدة، فإن تحليل هذه الحركة يكشف عن عقبات شتّى: فهي تقدّم نفسها على أنها «الثقافة الشعبية في العالم الإسلامي» وتتمسك بمرحلة النضالات الأولى التي خيضت من أجل الاستقلال والتي كان معظمها يستلهم الإسلام: كالأخوان المسلمين في مصر ومفتي القدس الأكبر والمجلس الإسلامي في فلسطين ودولة عبد القادر القرآنية في الجزائر... إلخ[٧]. على أن تلك الحركة هي في نظر الغرب، كما في نظر بعض المثقفين العرب، حركة مغرقة في الرجعية. حتى شهر تموز الماضي ظلّت تحظى بدعم مالي من السعودية ودول الخليج ومن ليبيا أيضاً. في الوقت نفسه نشب صراع حاد، كما هو معروف، بين السعودية وإيران الإسلامية ولا ريب ولكن غير العربية وغير السنية. منذ شهر تموز ١٩٩٠ ازداد الوضع تعقيداً بسبب أزمة الخليج التي منحت العراق (ولكن إلى متى؟) هيمنة سياسية وهو المعروف بأنه بعثي و«علماني». فقد انبرى العراق ليكون رأس الحربة ضد الغرب. وكان تفسّخ كتلة الدول الشرقية والانتصار الواضح الذي أحرزته الرأسمالية والليبرالية بمثابة حجج دامغة تدعم منطق الذين ظلوا طيلة عشرين سنة يرفضون التمييز بين أشكال الإيديولوجيات الغربية المتنوعة. تزعزع الإيمان بعلمانية العراق، فقد كان كافياً لزعزعته صدور القانون الذي سمح، منذ نيسان ١٩٩٠، لكل رجل بقتل أي امرأة من نساء عائلته إذا ثبتت عليها تهمة الزنى. هذا القانون (الصادر في وقت أيقن فيه العراق أنه عاجز عن الانتصار على ايران) ليس مطابقاً النص القرآني. لكن المشرِّع العراقي لا يهمه الالتزام بالإسلام بقدر ما يهمّه مسايرة التيار الإسلامي هذا التيار الشعبي والغوغائي الذي يبعث ويُحْيي السلوك السادو ـ مازوشي[٨] ويجعله مبرَّراً ومشروعاً.

هذا التيار يستعين بالإسلام بوصفه درعاً ضدّ الرأسمالية الغربية. والحال أن البلد الذي ينشد النموّ والتنمية لا يسعه أن يرفض الغرب جملة وتفصيلاً. تقول مونيك غادان إن «العالم العربي عندما حاول في نهاية القرن التاسع عشر أن يردّ على التحدّي الذي فرضه عليه النظام الاستعماري وأن يحدّد مفاهيم دخوله في الحداثة والعصرية، كانت حركة النهضة الإسلامية ترى أنه يمكن الفصل بين العادات والتقاليد من ناحية والتقدم العلمي والتكنولوجي من ناحية أخرى»[٩]. إذا كان من الضروري الأخذ بالتكنولوجيا الحديثة التي يمكن شراؤها على أية حال، مع الاحتفاظ بالكرامة وعزّة النفس... فمن الضروري أكثر وأكثر التميّز عن الغربيين وعدم التخلّي إذن عن سلطة الرجال على النساء. عدم التخلي عن هذه السلطة إن لم يكن تعزيزها، فسليمان زيغادور يقول إن النساء في منطقة القبائل (كابيل) في الجزائر كنّ ـ عندما كان هو طفلاً ـ «يَعِشْنَ ويتجوَّلْنَ سافرات الوجه»[١٠].

يستفاد من ذلك أنه لا يمكن أن تكون هنالك مساواة بين الرجل والمرأة في منظور لا يعترف بأخلاقية أو مناقبية كونية ولا بصلاحية حقوق الإنسان. مؤكداً أن كل ذلك ينضوي في الإسلام الذي ينطوي على كل شيء. بمثل هذا الكلام يردّ المسؤولون عن «الحملة الجامعية» في جامعة مشهد بأيران، على مدرِّسات أَرَدْنَ الاشتراك في مباراة الدخول إلى كلية الزراعة: «تكشف آراؤكنّ أنكنّ واقعات تحت تأثير الفكر الغربي ومذهب الإنسانيين القائلين بحرية البشر ومساواتهم. هذه الأيديولوجيا الغربية الخطِرة نجدها عند المثقفين (...) كان لهذه الأفكار أثر كبير على البلدان الدائرة في فلك الغرب وعلى مواطنينا المتعلّمين وخصوصاً على النساء. هذه الفكرة وجدت للمرة الأولى في تصريح حقوق الإنسان الصادر عن الأمم المتحدة (...) لكن الأحداث اللاحقة أثبتت أن مساواة الحقوق التي كانت تُعْتَبَرُ تَشابُه الحقوق عملت على تحقيق مآرب الرأسمالية وأهدافها»[١١]. الحجة إياها والتفكير إيّاه نجدهما في تصريحات المسؤولين في الجبهة الإسلامية الجزائرية. فقد صرّح عباسي مدني في كانون الأول ١٩٨٩ بخصوص النساء اللواتي تظاهرن ضدّ العنف والتعصّب اللذين كانا يلاحقانهنّ قائلاً: «إن هؤلاء النساء اللواتي يُحرِّكهن الاستعمار الجديد هنَّ صُقورُه وطليعة عدوانه الثقافي»[١٢].

لم يفعل الإسلاميون عندما اعتدوا على بضع نساء بالضرب وعلى أخريات بإحراقهن أحياء في منازلهن، أكثر من أنهم دفعوا إلى أقصى مدى منطق الأمور كما أوجدته الأنظمة السياسية التي يعارضونها. إن إقرار قانون العائلة أو وضع قانون خاص بالمرأة

وحدها داخل مجموع التشريع «العلماني» هو وسيلة لتوكيد الهوية الوطنية والدينية. في الوقت نفسه وفيما يتعدّى تقسيمات الدول والحدود الرسمية هنالك أيضاً نتيجة أخرى لذلك هي وحدة العالم الإسلامي التي تجد نفسها مُعْلَنَة تلقائياً مفسحة في المجال بطبيعة الحال، أمام جميع أنواع الاستبداد والديماغوجيا. لقد أوضحت ربيعة عبد الكريم شيخ كيف أن «الجزائر إذا كانت تشهد اضطرابات من كل نوع وعلى كل المستويات فبإمكانها أن تفاخر بامتلاكها الثبات والاستمرار: فهي مسلمة بنسائها لأن قانون العائلة وحده، على المستوى الشرعي والحقوقي، مبني على التراث الإسلامي»[١٣]. هذا التشريع وهذا الإضفاء لصفة القداسة من جديد على ما كان قديماً له صفة العادة والتقليد الثقافي التي كانت على الدوام تُفسح في المجال أمام التساهل والتراضي، هما الآن سببٌ للعنف والقمع: «لأن صفة القاصرة أُلحِقت قانونياً بالمرأة، فقد أصبح اليوم ممكناً أن نرى في الواقع طوفاناً من الهذيان العُصابي ينصبُّ على النساء»[١٤].

بقي أن نعرف ما سرّ أولئك النساء اللواتي تسمّيهن الصحافية المغربية هند تارجي في كتاب جديد لها «محجّبات الإسلام»[١٥]؟ هنّ كل اللواتي قرّرْنَ بمحض إرادتهنّ، في لحظة معينة من حياتهنّ، أن يرتدينَ الحجاب. وهنّ لسنَ فتيات صغيرات السِّنّ يأتمِرْنَ بأوامر آبائهنّ بل نساء مثقفات مضطلعات بالمسؤوليات وبعضهن كانت له نضالات حافلة في أوساط اليسار المتطرّف. أسباب تحوّل النساء إلى التيار الإسلامي هي نفسها التي دفعت بالرجال إليه. على أية حال هناك همٌّ مشترك هو رفض الاستعمار الإيديولوجي والثقافي الغربي وطرح الإسلام بوصفه العقيدة الثورية الوحيدة القادرة حقاً على إنشاء مجتمع العدل والمساواة. أمّا الحركات النسوية الأميركية والأوروبية فهي مُدانَةٌ كغيرها بحجّة أنها تضمر نوايا سيِّئة: فهذه الحركات إما أنها تأخذ الرجل كنموذج لتقتدي به[١٦] وإمّا أنها تجعل من المرأة سلعة للاستهلاك[١٧].

بعيداً وراء ما يظهر لنا كعودة إلى الأطر الحمائية الأمنية لأنها أليفة وموروثة ويظهر في الوقت نفسه كانسياق وراء الجماعة التي يهيمن عليها الرجال، نلمح في الأفق موقفاً سياسياً جديداً. الحجاب بكل أشكاله وأنواعه يقدم للنساء خدمة هي حمايتهن من عدوانية الرجال. فمن وراء هذا المخبأ يمكنهنّ مجابهة العمل والاختلاط وهذا ما يفعله ويمارسه كثيرات منهنّ. من هنا نفهم كيف أن بين النساء اللواتي تظاهرن في شوارع الجزائر مطالباتٍ بحقوقهن كنساء كان هنالك عدد كبير منهن يَضَعْنَ الحجاب. فالعودة إلى الحجاب تدل أيضاً على التزام ديني من نوع جديد يضع حداً لنوع معيّن من استبعاد

النساء اللواتي بِتْنَ اليوم يطالِبْنَ بحقهنّ في دراسة القرآن وتفسيره بأنفسهنّ. المرأة الإسلامية اليوم لم تعد ترضى بالبقاء في الموضع الذي كانت والدتها فيه، خاضعة جاهلة: «فمعرفتها بالنصوص الإسلامية ومستوى تعلّمها وثقافتها جعلا الرجل غير قادر بسهولة، كما كان يفعل في الماضي، على فرض فهمه الخاص للإسلام دون أي فهم آخر»[١٨]. يقدم التيار الإسلامي لهؤلاء النساء ـ على حدّ قولهنّ ـ الوسيلة لتحرّر مزدوج؛ التحرّر من ضغوط الغرب وإهاناته أولاً، ثم من سيطرة الرجال المطلقة التي تعتمد حتى الآن على تفسير لنصوص الإسلام لا يمكن الركون إليه.

ربّما كان هذا الموقف انتقالاً إلى وضع آخذ بالانتشار في العالم العربي ـ الإسلامي يُشكك بأشكال الكونية أو العمومية كافّة. إن التناقض فيما ينبغي أن يُسمّى «بالامبريالية» ـ نظراً لعدم وجود تسمية أفضل ـ أنها قدّمت نفسها عبر خطاب إنساني وكوني قنّعت به وأخفت وراءه ممارساتها. ثمة ما يُغري إذن في رفض هذا الخطاب بحلوه ومُرّه، والاحتماء وراء الخصوصيات المجتمعية والدينية أو كما قال مؤخراً محمد أركون: استبدال حقوق الإنسان بحقوق الله. لكن هذه المهمة ليست سهلة ففكرة الديمقراطية تغلغلت في العالم العربي الإسلامي رغم وجود أعداء لها من كلا الجانبين: في صفوف الإسلاميين وفي صفوف أخصامهم. والحال أن دخول النساء إلى المسرح السياسي عبر المساواة في الحقوق يطرح مباشرةً مسألة الديمقراطية، لا سيما أن في زمن الخلفاء المسلمين لم يكن النساء وحدهن خارج العمل السياسي بل وعامّة الشعب أيضاً. وهذا ما تقوله الباحثة فاطمة مرنيسي التي تسعى إلى العثور في القرآن على أسس للديمقراطية، الديمقراطية التي تعطي النساء حقهن. فكلمة النساء وكلمة الشعب كلاهما شيء مُسْتَقْبَحٌ وكلاهما مستور ومطمور: «الانتخابات العامة تمزّق حجابين يجسّدان ويدلان على عتبتي هيكل الإسلام السياسي بوصفه بنياناً عالمياً: حجاب النساء وحجاب الخليفة. وذلك برغم الاستغراب الذي قد يثيره ما نقول، إنَّ النساء لسْنَ وحدهن يختبئن وراء حجاب (...) فحجاب الخليفة، الستار الذي يختبىء خلفه، هو الآخر، أساس جوهري من أسس الإسلام السياسي، كحجاب المرأة تماماً. ولئن كانت الدعوة اليائسة للعودة إلى حجاب المرأة لا تشير إلى ذلك الحجاب بل تُغفِله، فلأنه يحجب ما لا تجوز تسميته: إرادة الشعب وكلمة الأمة وإرادة الجماهير الخطرة خطوة النساء»[١٩]. لا بد أن نلاحظ إذن من خلال تفحّص وضع النساء انعدام التوافق بين الإسلام السياسي الذي يحلم بالعودة إلى زمن الخلافة الإسلامية وبين بناء الأسس الحقيقية لسيادة الشعب. إن

الرغبة في إخضاع النساء التي يتمسك بها الإسلاميون والتي لا تختلف عن الحقد والكره الممزوج بالخوف تكشف عن الوجه الحقيقي لهذا الشكل من أشكال الغوغائية الشعبية التي هي ليس مغرقة في الرجعية إلى هذا الحدّ ـ لأنها تتضمن ظواهر جديدة تماماً ـ بقدر ما هي معادية لهذا الشعب الذي تزعم أنها تتكلّم بأسمه.

سونيا دايان ـ هيرزبرن

[باريس]

الهوامش

(١) انظر مقالة مونيك غادان: (Monique Gadant: «Nationalité et Citoyenneté») «الجنسية والمواطنية» في «النساء والحداثة» (Les femmes et la modernité) في مجلة «Peuples Mediterranéens» في عددها المزدوج رقم ٤٤ ـ ٤٥ (تموز/كانون الأول ١٩٨٨)، ص ٣٠٦.

(٢) انظر النشرة التي تصدرها بالفرنسية جمعية النساء المغربية «Expressions Maghrébines au Feminin».

(٣) انظر مثلاً كتاب جولييت مينس: «المرأة المحجَّبة» (Juliette Minces: «La Femme voilée») الصادر عن دار «كالمان ـ ليفي»، ١٩٩٠.

(٤) مونيك غادان، المرجع المذكور (ص ٢٩٦ ـ ٣٠٤).

(٥) انظر مقالتنا المنشورة في «النساء والسلطة» (Femmes et Pouvoir) في العدد المزدوج ٤٨ ـ ٤٩ من مجلة «Peuples Méditerranéens» (تموز/كانون الأول ١٩٨٩) وهي بعنوان «نساء الانتفاضة».

(٦) اقرأ: مقالة إيرين فينوغليو عبد العال المنشورة في «Peuples Méditerranéens» العدد ٤٨ ـ ٤٩ وهي بعنوان «الحركة النسوية والسياسة في مصر» (Féminisme et politique en Egypte).

(٧) راجع كتاب أوليفييه كاريه وجيرار ميشو «الأخوان المسلمون». (Olivier Carré et Gérard Michaud «Les Frères Musulmans») منشورات «Archives Gallimard-Julliard» باريس ـ ١٩٨٣ (ص ٢٠٥ ـ ٢١٩).

(٨) أشير هنا إلى الطروحات التي عرضها أريك فروم في كتابه «Escape From Freedom». فمن وجهة نظر علم نفس الظاهرات السياسية لا تختلف «البروتسيسات» (عمليات السيرورة Precessus) الجارية في التيار الإسلامي، عنها في التيار التوتاليتاري.

(٩) مونيك غادان. المرجع المذكور (ص ٢٩٣).

(١٠) انظر كتاب سليمان زاغيدور «الحجاب والراية» («Le voile et la bannière») الصادر عن دار «Hachette» باريس ـ ١٩٩٠ (ص ٧).

(١١) مجلة «Peuples méditerranéens» العدد ٤٤ ـ ٤٥ (ص ٧٠).

(١٢) مقالة ربيعة عبد الكريم شيخ في العدد ٤٨ ـ ٤٩ من مجلة «Peuples méditerranéens» وهي بعنوان «الأهداف السياسية والرمزية لنضال النساء من أجل المساواة بين الجنسين في الجزائر»، (ص ٢٧٢).

(١٣) ربيعة عبد الكريم شيخ. المرجع نفسه، (ص ٢٦٨).
(١٤) ربيعة عبد الكريم شيخ. المرجع نفسه، (ص ٢٦٨).
(١٥) كتاب هند تارجي «محجبات الإسلام» (Hind Taarji «Les voilées de l'islam») الصادر عن دار «Balland»، باريس ١٩٩٠.
(١٦) مقالة سونيا دايان هيرزبرن. المرجع المذكور (ص ٢٥٤ ـ ٢٥٦).
(١٧) هند تارجي. المرجع المذكور (ص ٢١٧).
(١٨) هند تارجي.
(١٩) كتاب فاطمة مرنيسي «سلطانات منسيّات» («Sultanes oubliées») منشورات « Albin Michel» باريس ١٩٩٠، (ص ٢٤٥).

آلين توزان
Aline Tauzin
عذاب الرغبة

لئن كانت الصورة التي ترسم للمرأة في العالم العربي ناجمةً عن تحليل لا يخلو أحياناً من التشهير حيث يتقاطع هيمنة الرجل وخضوع المرأة، ويُظهر أحياناً أخرى ثنائية المرأة المحجبَّة أسيرة المنزل والفاتنة الساحرة في آن، فإننا سوف نعمد في ما يلي إلى إظهار التباين والتناقض اللذين يكتنفان هذه الصورة عبر الدرس والتحقيق عن طريق النظر إلى تلك الترسيمة نظرة أخرى لا يمكن لغيرها أن تتيح تبين تلك التناقضات وجَلاءَها.

ذلك أن خضوع المرأة لا يظهر بجلاء من خلال بعض القوانين ـ كالأسم والمقام الاجتماعي اللّذين ينتقلان عن طريق الأب، ومكان إقامة المرأة الذي هو مكان إقامة الأب أو الزوج، وخطط الأمهات والزوجات وبرامجهن التي يضعها ويحدّدها الرجال في الجماعات المعنيّة بشؤونهن ـ أكثر مما يظهر ما يسمّى بولاء الرجل للمرأة في صورة من الصّور التي سنعرضها ها هنا. فما نحاول أن نستعرضه فيما يلي هو كيف يستعصي المؤنث على كل محاولة تختزله إلى حالةٍ واحدة وحيدة..

إنّ الدليل على عدم التجانس في الممارسات الاجتماعية القابلة للمعاينة والدّرس، نجده في بعض الممارسات السائدة في المجتمعات التي درسناها (وهي جماعة المور في موريتانيا، وهم بدو عرب ومسلمون وجماعة أخرى تعيش في أرياف اليمن وهم كذلك عرب مسلمون). من تلك الممارسات هناك الحجاب مثلاً، وهو عبارة عن منديل بسيط يُوضع على الرأس ثم يلفّ بحركة رشيقة ليحجب الفم والأنف في حال دخول شخص غريب عن الحرم العائلي. وقد يكون الحجاب مؤلفاً من عدة قطع من القماش تُستخدم

أثناء السفر أو التنقّل كما في اليمن مثلاً لا في موريتانيا حيث لا يُغطّى إلزاماً إلا شعر المرأة فقط. ونذكر مثالاً آخر على تلك الممارسات وهو البيوت العالية ذات النوافذ الضيقة المسوّرة أحياناً والتي يدور فيها الجزء الأهم من حياة النساء في اليمن. في حين أن المرأة تتنقّل في موريتانيا من مكان إلى مكان بلا عوائق. ومن تلك الممارسات أيضاً نذكر نوعاً من الصِّلات يعرف في اليمن باسم «الجوار» («De Voisinage») الذي يسمح بحرية تنقل النساء في المحيط الذي يشمله دون أن يكون في هذا التنقل إساءة إلى الشّرف ـ وهي نوع من الصلة لا يقاسُ بصلات المصاهرة وروابط الدم ـ في حين أن الأشخاص الذين من الممكن أن يصيروا أزواجاً وهم في الوقت نفسه أقرب الأقرباء من ناحية الأب هم الأشخاص الذين ينبغي تحاشيهم في موريتانيا، وفي عدد قليل من الجماعات. ونذكر أيضاً تعدُّد الزوجات المعمول به على نطاق واسع في موريتانيا لا في اليمن. ومن الأمثلة على ذلك نذكر أيضاً ـ وهنا نتوقف عن سرد نماذج من تلك الممارسات ـ نظام الشرف القائم في اليمن على الربط بين الفحولة (الرجل) والحياء أو الخجل (المرأة) وطمس العلاقات الجنسية في ما يُلَقَّن على أنه ثقافة «تفادي الأمور وتجنبها» في موريتانيا.

من هنا، فإن الفرضية التي نطرحها هي التالية: إنّ ما هو قائم في كل مكان إنما هو خطاب ذكوري وضع كأساس لتنظيم المجتمع. ولكن هل بالإمكان أن يكون الأمر غير ذلك؟ خطاب يجد جذوره، من ناحية إنتاج «الحجج» التي تبرّر خضوع المرأة، في تجربة أساسية هي تجربة الانفصال. انفصال عن الأم، عن عالم النساء، وهو انفصال تشدّد عليه المجتمعات العربية من خلال بعض الوظائف المعترف بها جهاراً كالفطام، ومدرسة تعليم القرآن (الكتّاب)، والختان إلخ. . وفي الوقت نفسه تعظمٌ بشأن العلاقة التي تربط بين الأم وابنها. انفصال ـ انقطاع يُعيد إلى حالة الخصاء التي سنرى أنها تنظم تنظيماً مختلفاً العلاقات الاجتماعية بين الجنسين في المجتمعين: من ناحية التقسيم والتراتبية في المجتمع اليمني ومن ناحية التعظيم والإنكار في المجتمع الموريتاني.

والواقع أن هذا الانفصال ـ الانقطاع يعبّر عن نفسه، في الأشعار التي نسوقها هنا، من خلال نقيضة: الوصال ـ الاتحاد مع المرأة في أوقات العشق والغرام. على أن الاتحاد بالمرأة موضوع العشق يمكن أن يُعاش كتجربة خطرة أو كَمَيْل إلى ارتكاب المحرّم. وهذا ما يفرض على المرأة، بإظهار رغبة الرجل التي تتضح مزدوجة عندئذ، أن تكون في وضعين متناقضين يختلف أثرهما في المجتمع باختلاف المجتمعات نفسها.

بحركة انتقال بسيطة لا تعود رغبة المرأة هي المقصودة بالكلام، وإضافة الرغبة إلى

المرأة تنطوي في آن معاً على الرغبة في امتلاك موضوع العشق وعلى الرغبة في أن يكون المالك مملوكاً من جانب الموضوع ـ بل تصبح المرأة نفسها هي المقصودة به مع كل ما يتعلق بطبيعتها كامرأة أي ما تمتلك من قدرة على الفتنة والسحر. هذه الفتنة تصوّر أحياناً كخطر داهم لأن نتيجته هي خلق الفوضى: فالمرأة «فتنة» لا يمكن مقاومتها أحياناً وسحرها مرغوبٌ يُسعى إليه بلا كللٍ، ولكن عبثاً يُنال.

للفتنة بوصفها خطراً ضلعٌ في معاملة المرأة أي في الفصل والتفرقة. ويمكن تبين تلك العملية في الشعر اليمني حيث تصبح المرأة مختزلة إلى مجموعة من صفات الجمال الجسديّ الذي يسعى، بلعبة الإعادة والتكرار، إلى تجنب السقوط في الغواية والاستهواء، كما يمكن تبينّها في ممارسات أخرى كتعدد الزوجات الذي ينطوي على تجزئة الرغبة. وهي تتضاعف بفعل ممارسات أخرى تُضاف إلى قراءة الأجساد، كالاحتجاز أو وضع الحجاب الرامي إلى إخفاء المرأة عن أعين الرجال وإبقاء هؤلاء بعيداً عن رغبة المرأة الخاصة حتى ولو كان لتلك الممارسات نتائج جانبية كإثارة مخيلة الرجل بالتساؤل الدائم: ماذا يخفي هذا الحجاب؟ وماذا وراء تلك الجدران؟

الصفة الأخرى التي تُعطى للفتنة وهي أنها لا تُقاوَم، يُعبَّر عنها في الإبقاء على مسافة فاصلة من المرأة وفي تشييء المرأة في آن. وإذ تظلّ رغبة الرجل مرتبطة بامرأة صمّاء بكماء بعيدة المنال، فإنها تُشبَع من غير أن تُلبّى. هكذا بالضبط يُعرَّف الأنثوي في شعر المُور، وفي ممارساتهم الاجتماعية في الوقت نفسه، وبتماسك ملحوظ، لا يتجلى في مجمل العالم العربي ـ وعلى نطاق واسع والحق يقال ـ إلا في أدب التراث الذي عُرف باسم الحب العذري والذي يجد شبهاً له في الحب المؤدّب الذي عرفته أوروبا القرون الوسطى.

هنالك شيء آخر لا بدّ من ذكره في حبّ المرأة وعشقها: هذا العشق يصرف الرجل عن عبادة الله. فالمرأة، في إطار علاقة الحب وحتى قبل دخولها في هذه العلاقة، موضوعة في قلب الفتنة التي من المفترض أنها تعمل من موقع العداء المباشر لله. هذا ما تدل عليه أشعار اليمنيين، وكذلك القصص المعروفة في موريتانيا باسم «حيل النساء».

إن الاتحاد بموضوع الحب (الحبيبة) يتنافى، كما يُقال، مع عبادة الله. ولا يفوتنا أن نشير إلى الشبه الكبير بين شكلي الاتحاد هذين: الاتحاد بالمرأة في الحب البشريّ والاتحاد بالله في التجربة الصوفية. الرغبة في الاتحاد تصبح في المجال الديني، عملاً مُنكراً وتجديفاً، لأن الإسلام يؤكد على تعالي الله، وهو بذلك يؤسّس الانفصال بجعله تراتبية.

ألم تكن كلمة إسلام قبل أن تُطلق على دين الله، تعني «الخضوع»؟ العقيدة الدينية تُرسي نظاماً يكون الله بموجبه علّةً أساسية وجوهراً علوياً على أن تكون المرأة خارجة من ضلع الرجل. العقيدة الدينية تفصل والحبّ، سواء كان بشرياً أو صوفياً، يصل. ففي معاناة الحبّ ومكابدة العشق محوٌ للحدود ونكران للذرّية الخاصة خلافاً لعقيدة الأيمان التي تؤكّد عليهما باستمرار ناقلة تجربة الخصاء إلى المستوى الديني.

سنتبيّنُ صفات المؤنّث هـذه في الأبيات الشعرية التـالية التي جمعنـاها بـين عـامي ١٩٨٥ و١٩٨٦ في منطقة الحُجرية في اليمن وهي من الشعر الذي لا يُعرف قائله، لكنها لا تزال ترد على ألسنة الناس وتُنشَد في نـوع من الغناء المعروف باسم «ملالة». لكن لا يمكن إنشادها إلا في مكان منفرد أو بعيد لأنها تحمل معاني ومشاعر منافية للآداب العامة. وأكثر ما تُنشَدُ هذه الأشعار في أوقات القيام بأعمال بعيداً عن الجماعة كأن يسرح الرجل مع قطيعه أو يذهب للحراثة مما يتيح له إنشادها بصوت عال.

وقد ارتأينا تنظيم هذه الأشعار على النحو التالي: فبعضها يُسْتَشَفُّ منه بسهولةٍ ما ورد ذكره أعلاه من أن الحب المكنون للمرأة يصرف الرجل عن ربّه وأن المرأة هي في موقع العداوة لله، لأن العشق نفسه يصبح ولهاً وعبادة:

يـا مسلمـين حب الصغير يهلك يكلّفك تعصي الله وتشرك

مخاطبة المسلمين مألوفة في مطلع الشعر وهي أخفّ حدّة من «يا أيها الناس» في مخاطبة المستعمين. و«الصغير» كلمة تُكَنّى بها المرأة. أما فعل «هَلَكَ، يَهْلِك» في العامية اليمنية فهو يعني قَتَلَ وأماتَ مع تضمنّه فكرة الفناء التام. واستخدامه في العامية نادرٌ جداً لكن ذلك لا يخفف من معناه. والقواميس تجعل هَلَكَ فعلاً لازماً ومتعدياً في آن بمعنى مات وأمات (قاموس كازيمرسكي ومعجم ويهر Wehr) وتعطي معنى إضافياً لهلك وهو أحب الشيء حباً شديداً ومات من الرغبة في الشيء... ويضيف كازيمرسكي معنى آخر إلى معاني هلك وهي مات ميتة شنيعة (وتستخدم للكافر وللعدو إلخ..) فالموت إذن هو العقاب الذي ينتظر العاشق والكافر، على السّواء.

الموت موجود مرّتين في فعل واحد هلك: «قضى» و«مات من شدة الرغبة» ـ وهذه العبارة موجودة في اللغة الفرنسية: Mourir d'envie de ـ وليس عبثاً أن يجتمع المعنيات في لفظ واحد. فما هي هذه الرغبة التي تستحق الموت؟ حبّ المرأة قد يعني القضاء على الذات، فقدان المجال الشخصي، زوال الحدود التي تعطي المرء طابعاً معيناً فتميزه

وتفصله عن الآخر، وذلك في غمرة الاندفاع للاتحاد بالآخر موضوع الحب والعشق والفناء فيه.

فعل «كلّفه» (على وزن «فعّل») يعني «فرض عليه مهمّة شاقة أو عملاً قاسياً» (كازيمرسكي) و«أرغمه» (ويهر) فإذا كانت معصة الله عملاً شاقاً فإنه لا مفر منه: فالرجل «مرغم» عليها. لكن بيت الشعر المذكور يقول «حب. . . يكلفك تعصي الله». الفتنة تفعل فعلها على صعيد الاتحاد بالمرأة لا على صعيد ما هو مطروح كشيء من الخارج، منفصل. ذلك أن «معصية» الله ليست سوى توسيع الشقة الفاصلة عن أساس الأيمان بالذات: الله علّة علوية تُطاع/تُعصى لكن لا يمكن «الفناء» فيها. توسّع الشقّة وتُعمّق من أجل الانصراف، على نحو أفضل، للاتحاد بالمرأة التي تصبح عندئذ خصماً ـ ومنافساً خطراً ـ لله («كائن معبود»).

هذا التناقض نفسه نجده في البيت التالي دون أن ترافقه لهجة التحدّي:

حَقْوَل الحبيب مقبض وبوه زيادة رقد ونوم وبطِّل العبادة

نحافة القدّ صفة ثمينة من صفات المرأة الجميلة. لكنها ليست بنحافة مقبض الخنجر المعقوف، السلاح الذي يحمله الرجل تحت حزامه عند البطن أو عند الحوض ويدل على مكانة حامله الاجتماعية. على أن بعض الفئات الاجتماعية محرومة من حمله. وأهمية الخنجر تحدّدها نوعية مدينته وحدة مضائها كما يحدّدها مقدار زخرفته ونوعيتها.

إذا كان استخدام فعلين للتعبير عن نوم الحبيبة (رقد ونام) يشير إلى فعل جنسي فإنه يدلّ كذلك على فقدان الوعي أثناء النوم كما يدل على تلك الرغبة في الاتحاد التي ذكرناها. هذا الاتحاد هو نقيض الايمان الديني. هنا أيضاً حب المرأة يلغي حب الله. الله المعرَّف، مرة أخرى، على أنه علّة عليا (Principe supérieur) من خلال كلمة عبادة: ألا يتضمن الفعل عَبَدَ معنى التعبُّد ومعنى الاستعباد والعبودية في وقت واحد؟ فهذا المعنى المزدوج يفترض الانقطاع ـ الانفصال والعلاقة غير المتكافئة.

بيتان من الشعر يعبِّران عن هذه الرغبة التي يهلك بها الرجل.

هاوي دَلا يا شارب السِّقّارة
هاوي دلا نفس المحبّ طاره

وهنا أيضاً تجود العربية بنموذج خصب من تعدّد المعاني في اللفظ الواحد: ففعل

هوى (اللازم) يعني بحسب القواميس سقط (ومنه الهاوية) وفعل هوى (المتعدّي) يعني أحبّ ورغب وفي معظم مشتقات هذا الجذر يظل المعنيان متجاورين. يقول «وهر» في معجمه (ص ١٠٤٠) إنّ هاوٍ تعني ساقط وعاشق. وثمة مشتقات من هذا الجذر تعني البئر والحُفْرةَ العميقة والسحر والفتنة. إنّ تقارُب هذه المعاني واضح لا يحتاج إلى المزيد من التوضيح.

قبل وإبّ وثلاثة المصنّه
رقد سنه بين الكعوب إجّنّا

التناقض بين العلّتين (أو المبدأين) الله/المرأة أو الخضوع/الاتحاد الملحوظ هنا، نجده في مواضع أخرى بكلمات مشابهة أو مختلفة مثل مذكر/مؤنث، عقلانية/لذة. أدّى التمسّك بهذا التناقض والإصرار عليه إلى وقوف المراجع الرسمية في الأديان التوحيدية الكبرى في وجه التيارات الصوفية التي تخترقها والتي تقوم على مفهوم الحب والسعي إلى الاتحاد بالله. يقول ج. قنواتي ول. غارديه: «كان الإسلام دائم الحيرة والتردد أمام تعاليم الحبّ المثالية وخصوصاً اتحاد الحب والإرادة. الذي يوحّد بين النّفس والأرادة. ولكن، نظراً للجوهر، لا يوحّد أبداً بين الخالق والمخلوق» (١٩٨٦ ـ ص: ١٦٢). يكفينا أن نذكر المقطع القصير التالي الذي أخذناه من الأدب الصوفي. ففي نظر ابن عربي لا يوجد ـ أو لا ينبغي أن يوجد ـ حب رجل لأمرأة، إلا إذا «تشبّه بحب الله» (١٩٧٤ ـ ص: ٢٠٠)، لأن مشيئة الله هي التي تجعل المرأة محبوبة من الرجل. لكن يظل هناك خطر على الرجل بأن ينسى الله وهذا مدعاة لقلق تحفل به الأبيات الشعرية التي نذكرها ويكافح باستمرار بشعائر الوضوء في الدين الإسلامي. نستشهد بابن عربي لإيضاح هذه المسألة (١٩٧٤ ـ ص: ٢٠١):

«ولما أَحَبَّ الرجل المرأة طلب الوصل أي غاية الوصل التي تكون في المحبّة فلم يكن في صورة النشأة العنصرية أعظم وصلة من النكاح ولهذا تعمّ الشهوة اجزاءه كلّها ولذلك أُمِرَ بالاغتسال منه فعمّت الطهارة كما عمّ الفناء فيها عند حصول الشهوة. فإن الحق غيور على عبده أن يعتقد انه يلتذّ بغيره فطهّره بالغسل ليرجع بالنظر إليه في من فني فيه إذ لا يكون إلّا ذلك».

وهكذا فإن ابن عربي عندما لا يفتأ يردّد مدّعياً بأن الحب البشري والحب الإلهي هما الشيء نفسه فإنه لن يتوانى عن التوكيد على الصّفة الإلزامية المطلقة للوضوء الذي

ذاته بعد أن يكون قد «انطفأ. . . في المرأة» ـ وهي عبارة يتردد صداها وارد في الأشعار ـ ليعود إلى عبادة الله وحده.

بيت التالي عنصر جديد لا علاقة له بما قلناه سابقاً لكنه لا يتناقض معه. وهو سلسلةالأكثر طولاً في الأشعار التي تتناولها هذه الدراسة، حيث نجد تعداداً التي تميز جمال المرأة، وحيث لا يعود الخصام بين المرأة والله وارداً كما لا يوجد خطر الذي يتهدد الرجل من جرّاء غرامه بالمرأة، اللهمّ إلا في البيتين اللذين فيهما هذا الموضوع المزدوج:

شاأروح قتيل لا ذمّتك وا مَريم
لأذ مه النقطة إللّي بين الأعرام

نتفحص أولاً الكلمات الواردة. فكلمة «قتيل»؛ يمكن أن تقال أيضاً في العامية «مقتول» دون أي فارق مهما كان بسيطاً في المعنى. المعاجم الكلاسيكية أكثر استفاضةً في شرح «قتيل». ففي قاموس كازيمرسكي تعني «Tué, qui a succombé» ويُجمع النُحاة على ارتفاع نسبة العنف في صيغة «قتيل» منها في صيغة «مقتول». «لاذمّة» تعني حرفياً «عدم وجود الحماية» ولهذه الكلمة في اليمن معنى ديني. ومعناها التقليدي هو الحماية الواجبة تجاه اليهود والمسيحيين المقيمين في دولة إسلامية. وفي استخدام هذه الكلمة نلمح أثراً للصفة الدينية التي تُنسَب للمرأة على نحو ما أسلفنا القول. «مريم» اسم مؤنث ونادراً ما تسمّى المرأة المقصودة في الأشعار باسمها الحقيقي. وقد يكون اختيار هذا الاسم من باب مقتضى القافية أو قد يكون اقتضاه المعنى الآخر لكلمة مريم كما يقول كازيمرسكي في قاموسه: «امرأة تحب صحبة الرجال وتسعى إليها لكنها عفيفة فاضلة. وسنرى في ما بعد أن هذا الاختيار ليس فريداً ومعزولاً فهو يقدّم صورة لامرأةٍ يصعب الوصول إليها وتلك صفة من صفات الآلهة. لكن أهمّ ما في الأمر هو انعدام التناسب ما بين خطر الموت ـ وسببه «النقطة السوداء بين حاجبي مريم» ـ وبين اختزال الحبيبة إلى مجرّد ملمح من ملامح وجهها. هذا التباين بين «العمل الحرام» وباعثه «حاجبي» الحبيبة نجده في القصيدة التالية. لكن عملية اختزال الحبيبة إلى تفصيل جسدي بسيط هو أهمّ ما في القسم الثاني من المجموعة الشعرية التي درسناها.

هجرك حرام يا حالي الحواجب   هي معي شنسكن الكواكب
يا مشتري لا تشتري إلاّ زَخْم[2]   دقيق القامة قليل اللحم
ردّ السلام على مني على أربعة أنفار   على الأسد[3] والجيد[4] واللّي معوخال[5]

عـاد تحقـد(٦) السمرة همّه سَمَـرْنـا ما حُسن بنانك بين خضـاب(٧) وحنه
القـاط يصـل اين نصـير نُقَيِّـل(٨) المنـظر العـالي(٩) جنب المنيِّـل(١٠)
أحق أنـا وأبكي الجميـل الـلي كـان بيني وبينـك يـا كحيـل الأعيـان
حبيبي يـا زر حـوايـج القـاط(١١) حبّـك بـقـلبي يـتـلقط بمـلقط(١٢)

هذه اللائحة التي لا تنتهي باغراءات النساء وفتنتهنّ التي تجعلهُنّ موضوعـات حب مجزّأة، تؤدي إلى الشعر التالي الذي يتحدث عن إمكان استبدال امرأة بأخرى:

قـولي ذاك الخـال قـد معي خِـل خِـل لي بـالخـلوة وخِـل داخـل

(ومعناه بالعربية الفصحى: قل لهذه الحبيبة انه لدي حبيبة أخرى. حبيبة في البيت وأخرى خارج البيت).

وأخيراً، تتحدث الأشعـار التالية عن العلاقـات الجنسية وهي أشعار لا يقـولها ويردّدها إلّا الرجال لأنّ خجل النساء يمنعهن من الإدلاء بدلوهنّ في هذا الميدان:

مَـرْقَـحْني(١٣) بالقـاط وهـو سَحوري يـا نايمين بالكيس(١٤) بـالله افتحولي
يـا مسلمـين في بنت مَـعْ نُصـاري تنفـع وجـع الـظهر مـع القصاري(١٥)

تنصبُّ رغبة الرجل على امرأة يتّضح انها فتّانة نهّاشة بارعة في منافسة الله على عليائه. غير أنّ فتنتها الساحرة ليست كافية لإلغاء الخوف الذي تثيره الرغبة، الخـوف من الانهيار والفناء والعدم الناتج عن الاتحاد بها.

وإذن لكبح القلق النّاجم عن الخوف الذي يرافق الرغبة، تقسّم المرأة إلى عدد من الصفـات الجسديـة وقسمات الـوجه، ليبدأ التغني بها ولا ينتهي. ولئن كـان كل تفصيـل جسدي يتغنّى بجمال المرأة فهو أيضاً يؤكد نقصانها وعدم كمالها. ذلك أن اختزال المرأة إلى ملمح ليس إلّا، أو إلى ميزة معينـة دون أخرى، يعني إنـزالها من تلك المكـانة الـربانيـة المخيفة المنسوبة إليها ومصالحة الخوف من الهلاك في طلبها والسعي وراءها. ومعنى ذلك، على مستوى آخر، التوكيد على تفـوق الرجـل، تفوق الجنس الـذي يمتلك القوة الـظافرة والذي رغم ذلك يحتاج على الدوام إلى إثبات هذه القوة.

ليس اختزال المرأة أو تحجيمها هو الردّ الوحيـد الممكن على خـوف الرجـل وقلقه. ثمة ردّ آخر هو «الحب العذري» القائم بالضبط على إبقاء المرأة في منزلة الآلهة كـما ذكرنـا وعلى المثابرة على جعلها بعيدة عن متناول رغبة الرجل. وهكذا لا تجد هذه الرغبـة نفسها

في مواجهة تلبيتها وإشباعها، ولا يجد الرجل نفسه في مواجهة مشكلة الخصاء الخاصة به. ذلك هو الموقع الذي تجد المرأة في موريتانيا نفسها مرغمة على الإقامة فيه.

إن الرغبة القائمة والجامحة تعبّر عن نفسها أولاً في قصائد الحب والغزل التي لا تتغنّى إلا بامرأة لا وجود لها[١٦]، وتتغنّى في الوقت نفسه بأيام الحب الخوالي وبالسعادة التي لن تعود. وتكثر في هذا الشعر صور الأطلال والديار الدارسة حيث كانت تقيم الحبيبة، ممّا يجعل هذا الشعر قريباً من النَّسيب في الشعر الجاهلي.

ولْفي من عام أم شقاق[١٧]
باري كنت من أخبارو[١٨]
وعقرني شوف التفاف[١٩]
واقف ما زال في دارو

(منذ سنة أم شقاق. برئت من حب جبيي. لكن نيران حبي اشتعلت. عندما شاهدتُ بقايا خيامه الدارسة).

من عاجب شَوفتْ لقدرنية
وتيارت وتوكَوْكية
ومَلْزَمْ يوسَيف وتَوْشِية
عَوْدانَك عنهم تَنْحَشْكي
لَوْ جَفْة وبطحاة تِمِنيت
أبكِّي قير اللاّمَسْكي
دمعك ينشاف إلاّ تمِّيت
سالم يا العين في تِفَسْكي[٢٠]
شوفت حزلي للدّلال
وعوينة تَنْدَسكِ وِسْكِ[٢١]
مَبْعَدو بو لَكلال
إلى معازلي وعْوَيْنة تندسكِ

(بعد أن شاهدت لكندريت. وتيارت وتوكوكيت. وبركة بوسيف وتوشيت. وجدت نفسك منفصلاً عنه. لمصلحة أوجفت وبطحة تمنيت. هذا يدعو إلى البكاء. لكن أمسك دموعك. سأرى حبيبتي إن كنت حياً يا عيني في الربيع. أرى حبيبتي في حازلي.

في عـوينات تنـدسكي يا للفـرحة. وفي بـولكلال ولكن مـا أبعـدهـا والمحـازلي وعـوينت تندسكي.)

يا للالي من صاب نزلتك
يا الحسي منَيْزلَنَ ذاك
وشربناك ورقْبنَ ماك
وعدن كل أقيت محجّوك
كيفت حالتنا ذيك معاك
يا الحسي منيزلنَ معاك
وتعود أنت هو هذاك
ونعودُ هنا هما هذوك
(بالله، هل سنتمكن من السكن بقربك
ايتها البئر كما كنا نفعل دائماً
لقد كنا نشرب ونعب من مائك
وكنا بلا انقطاع نحرّك من الرمال
هكذا كنا نفعل معك
ايتها البئر هل تقدرين لأول مرة أن تعودي كذلك
وهل نقدر نحن أيضاً).

إلى الندم المؤلم بسبب فقدان الحبيبـة، يُضاف الأمـل برؤيتهـا ذات يوم يـظلّ بعيداً وغير محدّد. وبـالإضافـة إلى ذلك يمكن لتلك الـلائحة الـطويلة بأسـماء الأمكنة أن تعفي الشاعر من ذكر اسم الحبيبة. فمثل هذه القصائد أو قصائد أخرى تتغنى بالأشياء (كالبئـر أو الشجرة مثلاً) لا تلتبس على السامع الذي يرى في تلك الأسماء بديلاً عن اسم الحبيبـة فتمدّه بنوع من النشوة العميقة. هكذا تصبح المرأة صعبة الـوصف بعد أن كـانت صعبة المنال.

بيد أنّ صعوبة الوصول إلى الحبيبة تكمن في ما يبدو أنه عنصر لازم لتوهّـج العشق سـواء في الشعر أو في الممارسـات المنـظورة: فهي زوجـة رجـل آخـر. البقـاء بعيـداً عن موضوع الرغبة لتأجيج الرغبة يستند على ما يظهر، إلى ممنوعـات اجتماعيـة ليلعب عندئـذ دور دفاع إضافي تجاه ما يُعْتَبَر الخطر الأكبر: الاجتماع بالمرأة. في القصيدة التالية، القصيرة جـداً، يكفي مجرّد الإشـارة إلى الدخـول من باب الخيمـة الخلفي لكي يفهم المستمع (أو

القارىء) اللبيب بأن العلاقة تتم في الخفاء وبأنها تتّصف بالزّنى:

أطّيار في باقك وأنّزول
وقلّة مرياك إشَقْبُ
لِمجي من الورا والدخول
من تحت كراعك شقبُ[٢٢].

(الذهاب والأياب حباً بك. وقلة رؤيتك تخرجه عن صوابه. الدخول من الباب الخلفي والتسلّل من تحت الخزانة).

عشق المرأة والاستغراق في التفكير بها هما مرادف النشوة والجنون والموت. فسيطرة المرأة على الرجل هي سيطرة مطلقة، إذ إن المرء لا ينتظر من المرأة إلا إشارة بسيطة أو أدنى موافقة:

موط في الحلّي قلبي خاف
شاف البال مزونْ رقْبُ
مالي قربو من كيف إنشاف
ترقاب إنو قلت قربُ

(كان يمرّ قرب مضارب الخيم قلبه خائف. وبدت الحبيبة كأنها سحاب. وكان يملأ جراره وهو يشاهد الغيوم تتصاعد فَقَلَب الجرار).

ونسانَكْ هَذْ لو عادْ وَزّان
في غناهم هُنَ يسمّوك
مسقري منهم بعد أن
ذاك إلى جنّانهم شافُك

(لو أن الرّجال الذين يمدحونك شعراء لكانوا ذكروا اسمك في اشعارهم لكنني اعذرهم لأنهم عندما شاهدوك صاروا مجانين)

شوي شوي تنْبصي
على قتلي محرام
ولا لقَي بي تخلصي
روحي يوم القيامة

(شيئاً فشيئاً تمزقين وتريدين قتلي بكل شراسة. لا يُجدي أن تفتدي حياتي في يوم القيامة).

ثمة صفة أخرى ينبغي الإشارة إليها. عندما يُشاد بالمرأة بوصفها كائناً حقيقي الوجود، لا يُشاد بها إلاّ لأمر يُعتبر في الحياة اليومية نقصاً وعيباً، كأن تشكو المرأة في الأشعار التالية من عادة التثاؤب مثلاً أو من مرض جلدي كالنمش. خلافاً لما هو في الشعر اليمني، تشكل نقائص المرأة وعيوبها، لا جمالها، الشعر الموريتاني مادة للمديح والإطراء. فما كان، في نظر المألوف، نقصاً وعيباً يظهر عكس ذلك في الشعر: المرأة كاملة على عللها وعيوبها. جسدها، موضع الكمال هو كمالها غير المنقوص إذ أن قلب المعنى على هذا النحو يأتي ليعزّز نفي النقص وإنكار الخصاء. المرأة هي الكائن الذي لا يمكن الامساك بأيّ مأخذٍ عليه، لأنها تمتلك كل شيء، لأنها هي كل شيء. الـ «كل شيء» الذي يأمل الرجل ويحلم في الغوص في لجّته.

روحي ما هي عالة
المرا تبقيه
قد يوخذ في سالة
شوي من توتيهه

(لا تتصور نفسي أن تعشق امرأة أخرى طالما أنها تسمع من سالة شيئاً من التثاؤب)

تزاريق بهق لمبقدد
وبهق زيراة حسي أحمد
وبهق صيرطاط إلى قد
المقفة من تل على شرق
وانا ما زينه عندي كنت
بقعة لبهق في اللي يسبق
واللي زينها عندي عدت
ما هو عزة البهق في الحق
إلابيا زين على منة
القاسم الكبير لبهق

هذه الصورة، صورة امرأة شهية بعيدة ومخيفة في آن، نراها كذلك في الأسماء التي تُطلق عليها في سياق الشعر كأن تسمّى مثلاً «عقلي» أو «المرأة التي تُلهي» أو «الدلال» (بحسب قاموس كازيمرسكي: المرأة التي تعد الرجل بنفسها ثم تصدّه أو تتهرب منه) أو «العراد» (أي المرأة التي تتهرب) أو «متكنة الهلاك» (أي المرأة التي تطلق سهام الموت).. هذه الأسماء تفيد الفتنة التي لا رادّ لها. ومن أبرز تلك الأسماء اسم «الريم» أي الغزالة البيضاء (كما تقول القواميس). لكن تجدر الإشارة إلى أن الجذر «رَوَمَ» يفيد معنى «الرغبة الجامحة» وصيغة المجهول «رِيمَ» تعني «كان موضع رغبة وشهوة» أما صيغة «رَيَمَ» فتعني «ترك أو تخلى عن إنسان أو عن شيء ما». واسم العلم مريم يعني بحسب قاموس كازيمرسكي «امرأة تهوى الرجال وتسعى إلى مجتمعهم لكنها امرأة عفيفة شريفة». هكذا نرى أن حقل المعاني الذي ينتجه الجذر رامَ يدورُ حول المرأة المشتهاة والتي يصعب الحصول عليها.

إن رغبة الرجل التي قلنا إنها تتّصف بالامتناع عن الاشباع والتلبية سنجدها في أساس الممارسات والسلوكات الاجتماعية التي لا بدّ من الإشارة إليها ولو سريعاً في هذا السياق.

إن كلمة «الوَنْسة» مثلاً التي تقال في اللغة المحكية والتي يمكن أن تُترجَم إلى الفرنسية بـ «Cour d'amour» لا تُستخدم إلا قليلاً لأن هذه الكلمة تحمل شيئاً من قلّة الأدب وتُفضَّل عليها كلمة «الأخبار» (Les nouvelles) التي وردت في أحد الأشعار المذكورة. والكلمة المناسبة التي لا بديل لها تعبر بوضوح زائد عمّا يُفتَقَدُ التعبير عنه ويغيب في الأمكنة الأخرى: أي العلاقة الجنسية. إذ يُفضَّل عليها وتُستَبْدَلُ بكلمة تحمل معاني متعددة فتبدّل المعنى المقصود وتجعله كلاماً شكلياً.

هذه «الونسة» تسير بحسب مصطلحات وقواعد محدّدة ودقيقة. وهي تقتضي، كما يُقال، أشخاصاً مرتبطين في أماكن أخرى بعلاقات زوجية. وتقتصر «الونسة» عادة على نظرات خاطفة وخفيّة إلى الحبيبة من فوق شرفة أو عن بعد. وعلى الرجل أن يثبت قدرته على الولاء والإخلاص وأن يؤكد رغبته العميقة في تحقيق رغبات السيدة، كأن يجلب لها حليباً طازجاً أو أن يحضر لها مسنداً لتّتكيء عليه في المجالس أو يقدّم لها مساعدة ما إلخ... فإذا ما تمّ اللقاء فإن رغبة الرجل ـ كما قيل لنا ـ تتحقّق بأخذه قطعة من منديل الحبيبة أو بحصوله على خاتم منها، وقد تتحقق أيضاً بالوصال الجسدي وهو وصال غير مباشر على النحو التالي: تقضي القاعدة بأن يكون الشخصان من جنس واحد أو من

الأقارب بالدم أو بالحليب لكي يحق لهما أن يتصافحا أو يجلسا معاً على حصير واحد أو أن يتلامس جسداهما وحده الشقيق بالرضاعة يحقّ له في الحالة التي نحن بصددها أن يتّكيء على شقيقته بالرضاعة في حين أن العاشق يتّكيء على الشقيق وهذا بحدّ ذاته ـ على حدّ قول الرجل القانع المكتفي ـ مصدر اكتفائه وغبطته. يُستنتج مما يجري في «الونسة» («ساحة الحب» هذه) أن المقصود هو تجنّب مجابهة جسد المرأة حيث يوضع على المحكّ القبول بنقصه وخصائه وشوائبه الأخرى التي نعود فنجدها في الشعر مادة للمديح والإطراء. في الوقت الذي يبعث جسد المرأة في الرجل رغبة جامحة لا تُشبَع، فإن تلك الرغبة نفسها تحصّن الرجل ضدّ الإقرار بخصائه الخاص الذي يشعر به عند زوال الرغبة.

هذا التصوير لا ينتج ممارسات أو خطابات تبرز التناقض بين فحولة الرجل وخَفَر المرأة على نحو ما تقدّم ذكره في مستهلّ هذا البحث. فليس مطلوباً من الفحولة إثبات نفسها بسلوك يمليه مفهوم الشرف ـ الذي يرتكز على احترام نقاء الدم عبر زواج الأقارب ـ أو شعائر الزواج واحتفالاته أو حتى عذرية العروس لأن عمق المسألة وأهم ما في الأمر هو رفض المجابهة. على العكس، فإن تلك الشعائر التي تمتدّ على مدى سنتين أو ثلاث سنوات هي استظهار واستعراض تلافي كل جنس للجنس الآخر على أن المبادرة تظل في يد النساء اللواتي يُعبِّرنَ بكلام رمزيّ أو بإشارات ذات مغزى عن العيب الملازم لأعضاء الرجل التناسلية والعلاقة الجنسية، ويُعقنَ الإقدام على الزواج بنفورهنّ من تجمعات الرجال. فالمقصود من وراء ذلك سقوطهن بالذات وتخلّيهنّ عن الموقع الذي يوجَدْنَ فيه مُرْغَمات، والذي يُبقيهنّ شديدات القدرة بعيداً عن الفعل الجنسي.

السحر الذي لا يُقاوم نجده كذلك في حكايات تُدعى «حِيَل النساء» وهي حكايات يُقال إنها حدثت في العصور الأولى. فالمرأة عندما تكشف عن حسنها وجمالها تقطع بها روابط الاتحادات حتى ولو كانت معقودة بين رجال شرفاء، فهي تفصل الأخ عن أخيه والأبن عن أبيه وهي تأكل الموتى إذا زارت المقابر ليلاً وتمارس الجنس مع ابنها وتحبل منه ببنت ثم ترتّب زواج الولدين وهي تغري الرجال وهم على باب المسجد ـ وهذا تفصيل دقيق لكنه مهم ـ على الرغم من مواعظ الإمام المتكررة. وهي تخرب النظام الاجتماعي في حكايات تتّصف عادة بالإيجاز على غرار الأمثال والحِكَم. لا الإيمان الديني يقوى على مقاومة فتنة المرأة وسحرها ولا القوانين الاجتماعية قادرة على ذلك.

يمكن أيضاً رؤية الأنثى كصورة مذهلة في ممارسات أخرى لن نأتي على ذكرها هنا.

حتى الشعر النسائي ينطبق عليه هذا التحليل في رأينا. فقد ظل هذا الشعر إلى بضعة عقود خلت غير موجودٍ أو على الأقل غير محفوظ في الذاكرة الجماعية فلا ينتقل بواسطتها من جيل إلى جيل، كانت النسوة، على ما قيل لنا، يُمْنَعْنَ من الإبداع الشعري بسبب الخجل الملازم لهنّ. وتلك حجة لا يُعوَّل عليها: فالشعر النسائي هو نوع من الشعر المتطور في العالم العربي. ولعلّ من الأفضل أن يكون للحياء أو الخفر أسم آخر: الصمت، صمت المرأة المشيَّأة التي يُنكَر عليها أن تكون إنساناً مسؤولاً عن رغبته الخاصة لتصبح بعد ذلك شخصاً يستغلّ هذا الوضع.

صورتا المرأة هاتان حاولنا أن نُثبت انهما في الأساس من إعداد وتدبير الرجال انطلاقاً من تجربة الفصل والخِصاء. الشعر اليمني يتغنى بالمرأة الفاتنة ويتغنى في الوقت نفسه بالخطر الناجم عن رفض الاعتراف بالشعور بالنقص الجنسي. في هذا الشعر كما في الممارسات الاجتماعية، يفاخر جسد الرجل بفحولته حيث أن المرأة لا تمتلك تلك المفخرة. وعلى العكس من ذلك لا يخاطر الرجل بوقوفه في وجه المعرفة فيغلّب على ذلك ابقاء المرأة في منزلة الكمال ويجعلها موضوعاً لرغبته، سامياً وثابتاً.

آلين توزان

[باريس]

الهوامش

(١) هذا النص سبق أن نُشر في «أناشيد العزلة في اليمن الشمالي وموضوعها القات والمطر والمرأة» (Cahiers de littérature Orale-1988).

(٢) «زخم» أي جميل في اللغة المحكية في تهامة وهي سهل يمتد على شاطىء البحر الأحمر. للواو في آخر الكلام معنى التعريف في هذه اللغة. ويمكن تفسير استخدام هذا الحرف الغريب على المحكية الهجرية بكثرة تردّد الرجال إلى الموانىء اليمنية بحثاً عن العمل.

(٣) أسد بمعنى شجاع. وعبارة «خليك أسد» المستخدمة كثيراً في اليمن تعني: كن رجلاً.

(٤) «قيد» في العربية الفصحى تعني العنف وفي العامية تعني الرجل الذي يحترم القيم التقليدية كالشجاعة والتسامح والضيافة والذكاء والصبر والقدرة على العفو... إلخ.

(٥) «خال» (نقطة الحسن) وهي كلمة ذات وقع شعري ومعنى جدّ عاطفي.

(٦) «حَقَد» تعني «تذكر» في العامية اليمنية. وتعني في العربية الفصحى بغض.

(٧) «خضاب» هو المسحوق الأسود المجبول بالماء والذي يُرسَم به بواسطة قلم رفيع خطوطٌ دقيقة على كفّي =

= المرأة وقدميها. وتجاوز معنى الكلمة إلى الخطوط والرسوم نفسها. يكثر استعمال هذه الكلمة في الأرياف أما في المدن فتفضّل عليها كلمة «نقشة».

(٨) «قيّل» معناها الحرفي: إرتاح بعد الظهر. في اليمن تعني: تناول القاتْ. وهو عمل لا بدّ منه في تلك الآونة من النهار.

(٩) «منضر» معناها الحرفي: مشهد أو منظر طبيعي. وتعني هنا: صالة عريضة ذات واجهة زجاجية تقع في الطابق العلوي من المنزل وفيها تُعقَدُ جلسات القات اليومية. ويفضل أهل الريف استخدام هذه الكلمة على كلمة مفرز.

(١٠) «منيّل»: مدهون بالنيل. وتعني هنا: امرأة شابة تلبس ثوباً جديداً عكس ألوانه عليها.

(١١) «حوابج القات»: ما تحتاجه جلسة لتحسين مذاقه وتسهيل تناوله كالتوابل والسكر.

(١٢) «ملقط» أو «ملقة»: يحمل اليمني عادة إلى جانب خنجره صمغاً لختم الرسائل وسواكاً لتنظيف الأسنان وملقطاً يستخدمه في التقاط الفحم أو انتزاع الشعر الزائد.

(١٣) «مرقح» أعطى القات و«مرقحة» هي مقدار قبضة من القات تعطى للاستهلاك.

(١٤) «كيس»: شراشف موصولٌ بعضها ببعض لتكون فراشاً للنوم.

(١٥) بحسب معتقد شعبي سائد أن إقامة علاقة جنسية مع امرأة جميلة وقوية يُشفي آلام الظهر.

(١٦) بعض القصائد والشروحات المذكورة هنا مأخوذ من مقالة «حول شعر الحب والغرام عند «المور» في موريتانيا ومالي» (منشورة في Littérature orale arabo-berbere-1988). أخذنا قصيدتي «غيفان» و«طلعات» بين عامي ١٩٧٩ و١٩٨٠.

(١٧) «عام أم شقاق» (سنة أم الشقاق) وهو بحسب التاريخ المحلي العام الذي جرت فيه معركة ضارية بين أنصار الشيخ حمى الله وقبيلة تنواجف (Tenwajéve).

(١٨) «أخبار» بالإضافة إلى معناها الأوّلي المعروف هي أيضاً الكلمة المهذّبة الوحيدة التي تدل على مغازلة النساء ومعاشرتهن.

(١٩) «تقاق» هو وتد أحدُ طرفيه ذو شعبتين يمسك الخيمة بوضع عمودي. أحياناً لا يُنتَزع هذا الوتد من مكانه عند تبديل موقع الخيمة بسبب ثقل وزنه. عندئذ يُعمد إلى قطع شجرة أخرى في الموقع الجديد لنصب الخيمة.

(٢٠) «يتفسكي»: فترة من الوقت، قرابة ثلاثة أسابيع، تقع في شهر نيسان بين برد الشتاء والحرارة الشديدة التي تعقبه.

(٢١) «سكيْ» حرف أو صوت تعجب يدل على الفرح وأحياناً على الدهشة.

(٢٢) «شقب»: شبه عربة مصنوعة من الخشب تُستخدم لحمل الأغراض طيلة فترة الرحيل والانتقال. عندما يُحَطُّ الرِّحال توضع مقلوبة في عمق الخيمة فتتيح حفظ الحاجيات مرتفعة عن الأرض والرمال والحشرات التي يمكن أن تتلفها.

(٢٣) «بهق» وهي بمعنَيَين: الأول «التربة البيضاء» والثاني «مرض تبقُّع الجلد». لكنها مستخدمة بمعناها الأول في كل الأشعار بدليل تتابع أسماء الأماكن ما عدا في آخر بيت حيث استخدمت بمعناها الثاني.

أسد الله سوران مليكيان شيرفاني

الكلمة والصورة في الإسلام

مقدمة

إذا كانت العلاقة بين الكلمة والصورة هي علاقة تفاعل منذ أقدم العصور، بالنسبة إلى جميع الحضارات، فإنّها، بالنسبة إلى الحضارة الإسلامية موضعُ جدَل، وتكمن خلفيّة هذا الجدل في أبعاد العلاقة بين الكلمة والصورة، وفي تفسير موقف الإسلام من التصوّر. ولقد ساد الاعتقاد، طول قرون، بأنّ الإسلام حرَّم التصوير، غير أنّ النصّ القرآني يتناقض، في جوهره، مع هذا الاعتقاد. إضافةً إلى أنّ الواقع التاريخي كان متحرّراً من أوهام التأويل الضيّق والمحدود. فالصورة كانت موجودة دائماً في الحضارة الإسلاميّة: كلّ شيء قابلٌ للتصور إلاّ الله. ومن هنا، فإنّ موقف الإسلام الفعلي من التصوير لا ينحصر على الإطلاق في إطار التحريم أو القبول، بل يذهب أبعد من ذلك بكثير ليعبّر عن موقف فلسفي كان المتصوّفة أكثر من استوعب معانيه، وتختصر هذا الموقف عبارة للحلاّج تقول: «إنّ شوقنا إلى الله يجب أن يمحو عقلياً في نفوسنا صورة الكعبة كيما نجد مَن أقامها». وهذه العبارة تتضمّن تَصَوُّراً لا تحريماً. وهي تأتي في سياق البحث عن الجوهر، عن المعرفة الباطنيّة. وإذا كان الله تجريداً، فلا بدّ، إذن، من مسالك تجريديّة لبلوغه...

ضمن هذا الإطار، وقع اختيارنا على دراسة الباحث الإيراني أسد الله سوران مليكيان شيرفاني، وهي بعنوان «الإسلام، الكلمة والصورة»(*). وشيرفاني

(*) «مجمع نيقيا الثاني، ٧٨٧ ـ ١٩٨٧: إثنا عشر قرناً من الصُّوَر الدينيّة» ـ أعمال المؤتمر الدولي الذي أقيم في «الكوليج دو فرانس» في باريس ـ منشورات «سيرف» (Cerf)، باريس، ١٩٨٧.

من أبرز المتخصّصين بالفنون الإسلامية في العالم، وله مؤلّفات عديدة حول هذه الفنون، ومنها بالأخصّ فنّ المعادن، كما يعود له الفضل في دراسة عدد كبير جداً من التّحف المعدنيّة الإسلامية، بين قلّة تطرّقت إلى موضوع الكلمة والصورة في الإسلام، بصورة تفصيليّة، وهو من بين قلّة تربط بين الفنّ الإسلامي والنّصوص الصوفية، ويتكشّف ذلك، أحياناً، من خلال اعتماده على الأبيات الشّعريّة الصّوفيّة المنقوشة على التحف الفنية. وإذ يعالج أحد الموضوعات الأساسيّة التي شغلت الباحثين عبر القرون، ينفي الرأي السائد الذي يرى أنّ ازدهار الخطّ العربي مرتبطٌ بانحسار الاهتمام بالصورة. ويشير إلى أنّ تركيز الرؤية الدينيّة في الإسلام على الكلمة وعلى التعبير الخطّي، لا يتناقض مع فنّ التصوير، والدليل على ذلك أنّ السلاطين والملوك أحاطوا برعايتهم أعظم الخطّاطين وأعظم الرسّامين على السواء، وهذا ما يلتقي مع نظرة سمير الصايغ في كتابه «الفنّ الإسلامي»، الصادر في بيروت.

لقد توغّل مليكيان شيرفاني في المعنى الصوفي للفنّ، ورأى أنّه أداة للمعرفة، معرفة الله. ودخل في إيقاعه الحميم على طريقة جلال الدين الرومي الذي أنشد يقول: «إسْمَعِ القصَب، عندما يروي النّايُ قصّته ويشكو الفِراق/اسْمَعْهُ يقول: قطعوني من حَقْلِ القصب...».

ضمن هذا الأفق، لا يعود التّصوير في الإسلام تصويريّاً، وهو ليس إنشائياً ولا واقعياً. فلقد أُلغِيَتْ الحدود بين ما هو تجريدي وما هو تصويري أكثر من أيّ وقت مضى. إنّه فنّ تَصَوُّري يتّحد مع النموذج المثالي وما يمثّله. وهكذا لا يعود الوجه الإنساني هو الصورة، ولكن محمولات هذا الوجه، المطلق الجمال، كما يصفه الشّعر ويعظّمه. وهنا تلتقي هذه النظرة مع المعادلة القائلة: «ليس المهم ماذا ترى، بل كيف ترى!». وهذا ما ينطبق أيضاً على الأحرف التي يحوّلها الخطّ إلى إشارات صافية، مجرّدة، وهي تعكس، مثل الأشكال الهندسيّة، روح التجريد. ويرى مليكيان شيرفاني إلى أنّ الكتابة والصورة، بما هما إشارات لُغَة، تعكسان «الفكرة» نفسها، بالمعنى الأفلاطوني للكلمة. ولا يفصل بينهما فاصل. ألم يُتَوِّج الرسمُ بعضَ الأحرف بالوجوه؟ ألم يشبّه بعض الشعراء الوجوهَ بالأحرف؟

إنّ دراسة مليكيان شيرفاني لموضوع الكلمة والصورة في الإسلام، تكشف

عن معرفة بعلم النقوش وعلم اللاّهوت. ومعرفتُهُ عميقة تشمل الفنّ والأدب واللغة، فهو يتقن لغات عدّة ويعمل انطلاقاً من مناهج فكريّة متنوّعة، أي أنّه، بعبارة واحدة، يملك المفاتيح الأساسيّة للدخول في إحدى أكثر الثقافات غنى وتنوُّعاً. وهو حين يدرس الفنون الإسلاميّة، ومنها فن المعادن، يسعى أيضاً ـ وهذا جانب إيجابي آخر ـ إلى قراءة بُعْدها الجمالي والروحي، ونادراً ما نعثر على هذا الجانب عند بحّاثة الفنّ الإسلامي. لكن على الرّغم من الجديّة التي يتميّز بها مليكيان شيرفاني، وعلى الرّغم من معرفته الموسوعيّة بالفنون الإسلاميّة ومدارسها وتيّاراتها واطّلاعه على مختلف المراجع المعروفة حولها، فإنّ مقاربته للموضوع تبالغ في تقييم الدور الإيراني، دون أن يعني كلامنا هذا إنكاراً للمساهمة الفعّالة لإيران. وهو يرى أن الدور الإيراني في الشرق الإسلامي يشبه الدور الذي لعبته الصين بالنسبة إلى الشرق الأقصى، وكذلك دور اليونان بالنسبة إلى أوروبا. ولفرط ما يركّز مليكيان شيرفاني على إيران ويمعن في حضارتها وفنونها، يهمل، أحياناً، الثقافات الإسلاميّة الأخرى، ويقلّل من أهميّة عطائها ودورها. وهو، من هذا المنطلق، يذكِّر ببعض المتخصّصين بالفنون الإسلاميّة، ومنهم، على سبيل المثال، ألكسندر بابادوبولو الذي يتّسم نتاجه بتركيزه على المرجعيّة اليونانيّة، فيرصد جماليّة الفن الإسلامي بحسب قربها من مركز الثقافة اليونانيّة أو بعدها عنها. ولا ينطبق ذلك على تيتوس بوركهارت، مثلاً، في كتابه المهم «لغة الفنّ الإسلامي ومعانيه»، ذلك أن بوركهارت يظلّ على مسافة والموضوع، مجال بحثه.

في دراسة «الإسلام، الكلمة والصورة»، يقدّم مليكيان شيرفاني مادّة تفكير مهمّة وأساسيّة، نرجو أن تكون ترجمتنا لها إلى العربيّة نوعاً من التحدّي الفكري في مواسم الظّلامية والغيبيّات المزدهرة، ومحرِّضاً على إعادة قراءة التراث في ضوء منهجيّة علميّة جديدة، وعلى الاكتواء بنار السؤال الذي يُقْلق ويُحيِّر ويفتح الدروب نحو المجهول.

[عيسى مخلوف]

إذا ما وضعنا جانباً ما نسميّه بعلم اللاهوت، فإنّ كلّ ديانة تدعو مَن يعتنقها إلى التقيُّد بطريقة إدراك معيّنة للحقيقة الإلّهية. فمن جهة، هناك مجموع المفهومات الميتافيزيقيّة، وهناك، من جهة ثانية، التأثُّر الذي يثيره هذا الإدراك. وهذه الطريقة في الإدراك هي التي تترك بصماتها على أماكن الصلاة، وتحدّد الخطوط الأساسيّة لمظهرها. إنّها، بالتأكيد، السبب الأوّل للاختلاف الجذري الذي يفصل بين الكنيسة والمسجد.

بالنسبة إلى المسيحيّة، يُنظر إلى الإنسان الإلّهي، في الدرجة الأولى، من خلال قصّة الحدث الذي غيَّر مصير العالم. وهكذا، فإنّ ولادة يسوع، وتربيته، ووجوده المثالي، وتضحيته الأخيرة من أجل خلاص البشر، تدخل كلّها في صميم التعاليم الموجّهة للمؤمنين. أمّا في الإسلام، فإنّ الله يتكشّف من خلال كلامه الذي ينقله رسوله محمّد. القرآن هو «الـ» كتاب الله (القرآن VIII، ٧٥)، المنْزَل (X، ٣٧)، «قرآن» الرسالة الإلّهيّة.

وإذا كان ثمة تركيز في المسيحيّة على موضوع الإنسان، فإنّ الله في الإسلام هو الموضوع الأوحد. وهذا ما يفسّر انتشار الصورة إنسانيّة الشكل في أماكن العبادة عند المسيحيين وحضور الكلمة وحدها في أماكن الصلاة عند المسلمين.

والقرآن، خلافاً لما هو شائع، لم يحرّم التصوير. بل إنّ التصوير لعب دوراً مهماً في الحياة العامّة منذ الحقبات الأولى للإسلام، حتى أنّه لم يُستَبْعَد كليّاً عن الأماكن المقدّسة، بدءاً من أكثرها قدسيّة، أي الكعبة في مكّة. لكن ما لا يُعْقَل في المنظور الإسلامي هو تجسيم الله وإعطاؤه شكلاً إنسانياً.

ومع ذلك، فهذا لا يعني أنّ الإسلام استبعد كلّ صورة تمثيليّة، بل على العكس، هناك في تاريخ المسجد مجموعة صُوَر حقيقيّة تمثل المجاز الإلّهي، وهي لم تحظَ بالاهتمام اللازم. وهي تظهر بواسطة الموضوع حيناً، أو من خلال تصوّره حيناً آخر، وهذا ما يطالعنا في مصباح المسجد المعلّق على قوس والذي يستحضر نور الله، وذلك تذكيراً بالآية (XXIV، ٣٥) من «سورة النور».

ولقد ركّز الإسلام على الاسم الإلّهي، على الأقلّ في بعض المراحل وفي بعض الثقافات الكبرى، في الوقت الذي كان يُسْتَبْعَد فيه تصوير الألوهيّة. هذا الاحتفاء الخطّي بالكلمة، الذي لا نجد مثيلاً له في المسيحية، قاد ـ من خلال تحوير الرمزيّة الكونيّة المرتبطة بالمسجد ـ إلى نوع من التصوير المجرّد لِـ «لوغوس ـ المعبد» الذي يبدو فريداً في

تاريخ البحث الإنساني عن الحقّ، وكلمة حقّ يستعملها المتصوّفة المسلمون ليقصدوا بها الله.

الإسلام والتصوير

قد يُفاجأ مؤرّخو الحضارة، يوماً، من أنّ أسطورة رفض التصوير استطاعت أن تجد، لفترات طويلة من الزمن، ما يؤكّد عليها ويدعمها في المؤلّفات الغربيّة التي تعالج الحياة الدينية الإسلامية أو تاريخ الفن الإسلامي. فمنذ ما يزيد على النصف قرن، حاول توماس أرنولد أن يضع حداً لهذه الأسطورة، وذلك بتقديمه عدّة أدلّة أساسيّة[١]، وهو لم يكن يمتلك بعدُ كلّ المرجعيّة الأثريّة الراهنة التي كشفت عن أهميّة الفنّ التصويري في الصروح التي شيّدها الخلفاء الأمويّون.

وفي القرآن، لا شيء على الإطلاق يؤكّد على صحّة الفرضيّة التي تقضي بالتحريم المُفْتَرَض. وليس هناك أيّ ذكر للتمثّل بالصُور إلاّ في الآية التي تمجّد الله مصدر كل سلطة خلاّقة وكلّ تمثّل ممكن. ولقد ورد، بالفعل، في «سورة الحشر» (القرآن LI، ٢٤): «هو الله الخالق البارىء المصوِّر له الأسماء الحسنى».

ولا شكّ في أنّ بعض أنصار الحركات المعروفة باتجاهها الزُهدي استندوا إلى هذه السورة ورأوا أنّ التصوير تحريف وَقِحٌ للفعل الإلهي[٢]. وهذه الإدانة لم تترك إلاّ أصداء قليلة. لكنّ أحداً، في المقابل، لم يقدم على إدانة شرح الأسماء الإلهيّة أو خطّها مبرهناً أنّ الله وحده هو سيّد أسمائه، كما جاء في القرآن - أو إدانة الولادة، لأنّ الله وحده خالق الكائنات.

ما نفاه الإسلام قطعاً، هو التعبُّد للأشياء المادّية. وغالباً ما يؤكّدون على أنّ القرآن وقف ضدّ عبادة الأوثان. لكن لم يكن الأمر يتعلّق بالأوثان في الكتاب المُنْزَل. فالسورة (٧، ٩٠) ترفض «الأنصاب» وترى إليها كواحدة من أفعال الشيطان. ويشير جَذْر هذه الكلمة إلى أنّها تعني شيئاً منصوباً في الأرض[٣]. ومن الأكيد أنّ النصّ القرآني يشير إلى الأحجار المنصوبة في الجزيرة العربيّة ما قبل الإسلام، أي إلى النُّصْب التي لا يبدو أنّها كانت تصويريّة، والتي كانت تُعَدُّ مسكونةً بهذه الآلهة أو بتلك. وإذا كان الشكّ لم يراود أحداً في أنّ عبادة الأوثان، وهي نسق خاص من العبادة مكرّس لشيء مادّي، قد استوعبتها هذه الإدانة، فإنّ مفهوم التصوير - وهذه مسألة معبِّرة ومهمّة - لا يشتمل عليه

جَذْر كلمة «نصب». ومن هنا، فإنّ التصوير ليس من الموضوعات التي تشغل الإسلام، وإنّما عبادة المادّة والشِّرك الذي يُنظر إليه كتعبير عن الوثنيّة.

إنّ النصوص دينية الطابع، في المرحلة الأولى من الإسلام، والتي تحرِّم الرسوم التصويريّة هي من طبيعة مختلفة. وهي لا تتمتَّع بالمشروعيّة التي يمثّلها في الإسلام القرآن وحده. وهذه النصوص نجدها في الأحاديث النبويّة التي جُمِعَت في كتب بدءاً من القرن التاسع. ومن بين المؤلّفين الأربعة الذين قدّموا المصنّفات الأساسية للسُّنّة (ومن هنا يتأتّى الإسم الذي أعطيَ للتيّار الذي يمثّل الأكثرية في الإسلام، أي «السّنّة»)، هناك ثلاثة إيرانيين. وتتكشّف أهميّة ذلك عندما ندرك الدور الذي لعبته إيران في الفنّ الإسلامي بشكل عام وفي الرسم التصويري بشكل خاص. وقد تكون الإدانة الأشد وقعاً هي التي وردت في كتاب البخاري، وهو من بخارى، الحاضرة الإيرانيّة الأكبر في الشمال. وهو ينسب إلى الرسول قوله: «إنّ الملائكة لا تدخل بيتاً فيه تصاوير»[٤]. ثمة استشهاد آخر أقلّ أهميّة نسبه البخاري إلى الرسول بشهادة شخص يدعى عون أبي جحيفة. وبالإمكان إطالة هذه اللائحة، لكن من دون جدوى. والطائفة الإسلامية لم تُبالِ بذلك. فالأحاديث لم تساعد في تكوين قاعدة لحياة المسلمين إلّا بمقدار مصداقيّتها. غير أنّ هناك سبباً مهمّاً يدعو للاعتقاد بأنّ الرسول لم يتلفّظ بمثل هذه الإدانة.

في أقدم الأخبار التي وصلتنا عن تاريخ مكّة، يروي أبو الوليد محمد بن عبدالله الأزرقي واقعة ذات أهميّة تاريخيّة كبيرة. ولئن كان توماس أرنولد لفتَ الانتباه إليها في كتابه حول «الرسم في الإسلام»، فإنّه لم يمنحها الاهتمام الذي تستحق[٥]. أمّا الواقعة فهي أنه بعد وصول الفرق الإسلاميّة الظافرة إلى مكّة، دخل الرسول ومعه أتباعه نحو الصرح المكعّب للكعبة فوجدوه مغطى بالرسوم الجداريّة. فأمر الرسول بمحوها كلّها ما عدا واحدة منها كانت في أحد الأركان وتمثّل مريم ويسوع. وتجد هذه البادرة أفضل تفسير لها في الاحترام الذي يكنّه الإسلام لمريم. فهناك سورة كاملة في القرآن مخصّصة لها.

وكذلك يسوع، آخر الأنبياء قبل محمّد، فإنّه هو أيضاً محطّ إجلال حقيقي خصوصاً من قِبَل بعض الحركات الصوفيّة. لكن بادرة الرسول تُظهر أيضاً أنّ وجود رسم تصويري يعبّر عن «العذراء وابنها» لا يمثّل، بالنسبة إليه، أيّة فضيحة[٦]. ويضيف الأزرقي، المعروف برصانته وجدّه، أنّ هذا الرسم ظلّ في موضعه حتى العام ٦٨٣ عندما التهمت النار الصرح الأصلي للكعبة.

إنّ موقف المجتمع الإسلامي كلّه في حقبات الإسلام الأولى يؤكّد على أن التصاوير لم تكن مرادفاً لأيّة صفة ذميمة، سواء في البلدان العربية أو في إيران. ولقد حاولتُ، في كتاب مخصّص لطبيعة الفن التصويري العربي وعلاقاته مع الأفكار أو الموضوعات الأدبيّة (thématique)، أن أبرز أهميّة استمرار هذا الفن منذ بداياته وحتى القرن الرابع عشر(٧). وإنّ أفوله المفاجىء عشيّة القرن الرابع عشر سمح بتكوين انطباع مفاده أنّ هذا الفنّ لم يعرف إلّا نموّاً ثانوياً قياساً مع التطوّر الذي لحقه في العالم الإيراني. لكن كلّ شيء يدلّ على العكس.

وإذا ما توقّفنا عند فترة الخلفاء الأوائل، نلاحظ أنّ دور النحت والرسم الجداري وفن الفسيفساء التصويري يتخطّى بأهميّته الدور الذي عرفناه مع أغلب حضارات الغرب حتى عصر النهضة الإيطاليّة. ففي سورية، أرض الثقافة الساميّة القديمة حيث اختار الخلفاء الأمويّون مقرّهم، تتجلّى هذه الأهميّة بأبهى صُوَرها. في «خربة المفجر» التي تبعد ثلاثة كيلومترات عن أريحا، كشفت أنقاض القصر الواسع الذي من المحتمل أن يكون قد شيّد في ظل حكم الخليفة هشام (٧٢٣ - ٧٤٤) أن الصّرح تصدّع وانهار ومعه انهار نحته الناتىء(٨)، وهو يمثّل مجموعة كاملة من الدِببة والأسود والعصافير، وكلّها يعكس تأثراً بالفن الإيراني(٩) الذي ترك أثره، منذ زمن طويل، في بلاد سوريا وفي مصر القبطيّة. ويكشف النحت الجداري للنساء عاريات الصّدر عن آخر تحوّلات جماليّة ترقى إلى الحقبة البابليّة القديمة(١٠). في واجهة القصر ظهر رسم للخليفة واقفاً على عرش - منصّة يحرسه أسدان مكبّلان(١١). وهناك رسوم كانت تغطّي الجدران الداخلية ولم يبق منها إلّا أجزاء طفيفة. لكنّها كافية لكي تجعلنا نستشفّ، هنا أيضاً، عالماً من الشخوص والحيوانات. بعض هذه الجدرانيات يمثّل بُسُطاً من حرير كان يستعملها الأباطرة والأمراء في العالم الإيراني(١٢).

في موضع آخر، في الأرض المسوّرة الشاسعة «لقصر الحير الغربي» الواقعة على الطريق بين دمشق وتدمر، هناك رسوم جداريّة وقطع من الفسيفساء موسومة بالتأثير الإيراني، وبنسبة أقلّ، بالتأثير الهِلّيني في صيغته الشرقيّة، وهي تؤكّد على أهميّة التصوير في خدمة الفن الأمبراطوري(١٣). وهناك، في واجهة المبنى، نحت ناتىء يمثّل شخصاً مزيّناً بالشّارة الملكية من إيران الساسانيّة، وثمة جناحا عقاب مثبتان في هالة حول الرأس. ولا شكّ أنّ هذا النحت يرمز إلى الخليفة. تطالعنا أيضاً رسوم جدارية كانت تنتشر من الأرض إلى السقف وتصوّر فارساً يرتدي لباساً إيرانيّ المظهر، وهو في رحلة صيد، وهذا

المشهد تمّت صياغته بأسلوب إيران الساسانيّة. وهنالك صورة للكون مجسّدة بخطوط تمثّل النصف الأعلى من جسم امرأة، وذلك حسب تقاليد الفنّ الهلّيني[١٤]. وهكذا، فإنّ كلّ شيء يشير إلى أنّ الفن التصويري في هذا الصرح الذي قد يرقى إلى الربع الثاني من القرن الثامن، كان يحتلّ موقعاً بارزاً في رمزيّة السلطة الزمنيّة للخلفاء الأمويّين. وهذا يعني أنّ هذا الفنّ لم يكن مسموحاً به فقط، وإنّما كان يكتسب أهميّة أساسيّة في نظر السلطة التي شكّلت أوّل كيان سياسي إسلامي بعد موت الرسول.

ولكي لا نبتعد كثيراً عن السؤال الأساسي: الله والصورة، نخلص هنا إلى القول إنّ الاهتمام بالفنّ التصويري بأشكاله المختلفة (جدرانيّات، منمنمات، أوانٍ من البرونز والنحاس مكفّتة بالذهب) ظلّ قوياً، وبشكل واضح ومكشوف، في البلدان العربية كما في إيران، طُولَ السبعة قرون التي تفصل الانتشار الأول للإسلام عن مطلع القرن الخامس عشر. أمّا أن يكون فنّ التصوير في العالم العربي قد وصل، بالفعل، إلى نهايته، فهذه مسألة تتعلّق بالتاريخ الثقافي، وهي لم تُطرح على بساط البحث إلاّ منذ فترة وجيزة، لكنّها لا ترتبط بأيّ شكل من الأشكال بالقضيّة المتعلّقة بمشروعيّة التصوير[١٥]. والرسم، على العكس، أخذ يزدهر بدءاً من هذه الحقبة بالذات، في العالم الإيراني، ومن ثمّ في تركيا العثمانية مع نهاية القرن الخامس عشر. واعتمدت ممالك الهند الإسلامية، مثل تركيا العثمانيّة، على النموذج الإيراني الذي تبنّاه الجميع كلغة ثقافية (Kultursprache) عالميّة من الشرق غير العربي، وأَوْلَت اهتماماً كبيراً أيضاً بفنّ الكتاب والمنمنمات. . . ولقد حافظ فن المنمنمات في البلاطات الإسلامية ـ من دون أن يفقد الصفة الرسميّة التي كانت ملازمة للفن التصويري في المراحل الأولى للإسلام ـ على وظيفة الاحتفاء بالملك، وهي أصلاً إحدى وظائف هذا الفنّ، كما تشهد على ذلك كلمات الاهداء الموجودة على المخطوطات الملكيّة، خصوصاً على نُسخ «كتاب الملوك»، («الشاهنامة»)، ومصدرها المحترفات الملكيّة، من اسطنبول إلى البنغال[١٦]. أضف أنّ الصورة نفسها قامت، مرّات عدّة، بتأدية هذه الوظيفة. فتارةً كانت الرسوم تمثّل الأمير ملكاً للكون، أو تُعالج موضوع الملكيّة العالميّة بطريقة تلميحية ـ سليمان وملكة سبأ على العرش، الأمير وهو يصطاد حمار الوحش والأسد، مثل بهرام غور، بطل «الشاهنامه» ـ وطوراً، تُمنح قَسَمات الأمير لأبطال «كتاب الملوك»[١٧].

وهكذا يصبح السؤال الحقيقي، إذن، هو الآتي: مَ الأسباب التي جعلت ثقافات الإسلام الكبيرة (سواء ثقافة العالم الإيراني، أو ثقافة العالم السامي الذي تعرّب تدريجياً في

القرون الإسلامية الأولى، وفيما بعد تركيا والهند الإسلاميّة) لم تمجّد أبداً الله كملك للكون من خلال الصورة مثلما فعلت ذلك من خلال الكلمة؟ إنّ سبب هذا الرفض مرتبطٌ بجوهر الإسلام نفسه.

التصوير المجازي

لا يمكن أن يكون هنالك أيّ تصوير يمثّل الله، حتى ولو كان بطريقة غير مباشرة، في ديانة عقيدتها الأساسيّة تطالعنا في سورة قصيرة هي «سورة التوحيد» (القرآن CXII) التي يردّدها المسلمون كلّ يوم: «قُل هو الله أحد الله الصّمد لم يلد ولم يولد ولم يكن له كُفُواً أحد».

إذا كانت هذه الكلمات الواردة في القرآن مألوفة بالنسبة إلى مؤرّخي العقيدة الإسلاميّة، ففي الغرب يعرفون، بنسبة أقلّ، أنّ آداب البلدان الإسلامية غالباً ما كانت صدى لها. و«كتاب الملوك» (الشّاهنامه) يبدأ بأسطر تقدّم تفسيراً فارسياً للقرآن:

«باسم سيّد الروح والعقل
الذي لا يستقيم إدراكُ لولاه
سيّد الأسماء، سيّد الأمكنة
السيّد الذي يمنح البقاء، ويكشف الطريق

....

إذا لم ترَ عيناك الخالق أبداً
لا تعذِّب عينيك وهما مُلكٌ لك»[١٨].

خفيٌّ ولا مثيل له، هكذا هو الكائن الإلهي الذي لا يدركه البشر إلّا من خلال التماثُل، كما جاء في «سورة النور» (القرآن XXIV، ٣٥):

«اللهُ نورُ السمواتِ والأرضِ مَثل نورِهِ كمشكاة فيها مصباحٌ المصباحُ في زجاجةٍ الزجاجةُ كأنّها كوكبٌ دُرّيٌّ يوقَدُ مِن شَجَرةٍ مباركةٍ زيتونةٍ لا شرقيةٍ ولا غربيّةٍ يكادُ زيتُها يُضيءُ ولو لم تَمْسسْهُ نارٌ نورٌ على نورٍ يَهْدي اللهُ لنورِهِ من يَشاءُ ويَضْرِبُ اللهُ الأَمْثالَ للناسِ واللهُ بكلِّ شيْءٍ عَليمٌ».

الله نورٌ، لكنّ هذا النور لا يمكن إدراكه إلّا من خلال مَثَل[١٩]. والمثل الذي قُدِّم هنا لا يَستدعي هذا النور مباشرةً، وإنّما حالة النور وهو يكاد ينبثق، دون أن يكون لذلك

أيّ مسوِّغ ماديّ. وباستثناء مَثَل النور هذا، يتكشّف الله للبشر من خلال صفاته ـ «الأحد»، «الرحيم»، «العالم» ـ التي تتألّف منها أسماء الله التسعة والتسعين. ولقد تأثّر الإسلام، في الماضي، بالنزاع الذي حصل بين الفقهاء بسبب جدالهم حول هذه الصّفات ومعرفة ما إذا كانت مخلوقة أو غير مخلوقة، تؤلّف جزءاً من جوهر الله، أم أنّ الله هو الذي خلقها لأجل البشر. وليس ثمة تعبير أفضل عن الطابع غير المادّي للمفهوم الإلّهي في الإسلام والذي يبدو لي أنّه يشكّل صفته المميّزة.

ضمن هذا المنظور الميتافيزيقي، من غير المعقول أن يكون هناك مكان لصور تمثّل «الله ملكاً للعالم» أو «الله نوراً للأرض»، أو باختصار «الله الضابط الكلّ» Dieu (Pantocrator الذي كان النتيجة الإسلاميّة الطبيعية للمسيح الضابط الكلّ Christ (Pantocrator في الارثوذكسية اليونانيّة أو السلافيّة.

يضاف إلى ذلك سبب آخر لا يقلّ أهمّيّة، ويكمن في طبيعة المسجد، التي تختلف كلّياً عن طبيعة الكنيسة. وفي حين تؤلّف الكنيسة مكاناً مبنياً ومسكوناً بالحضور المسيحي أي الإلّهي، فإنّ المسجد هو مكان للسجود الموجَّه. وثمة «حديث» شهير يقول إنّ كل مكان في الأرض هو مسجد، ذلك أنّ كلّ مكان مطهّر من الدّنَس هو، بالفعل، مسجد شرط أن يقف المصلّي في اتجاه مكّة.

المسجد هو، أولاً، مكانٌ موجَّه، والمبنى لا يعدو كونه أمراً ثانوياً: هذا ما تفصح عنه أخبار المؤرّخين حول المساجد الأولى. ويصف المؤرّخ البلاذري، في كتابه «فتوح البلدان»، تشييد مسجد البصرة، المدينة التي أسّسها عُتبة بن غزوان في الخليج الفارسي، فيقول: «وبنى عُتبة مسجداً من قصب وذلك في سنة ١٤/٦٣٦. فيقال إنه تولّى اختطاط المسجد بيده. ويقال اختطه محجر بن الأدرع البَهْزي من قبيلة سُلَيم».

ويضيف المؤرّخ في مكان آخر: «فكانوا إذا غزوا نزعوا ذلك القصب وحزموه ووضعوه حتى يرجعوا من الغزو»[٢٠].

هناك حكاية أخرى مهمّة رواها البلاذري وتتعلّق بمسجد الكوفة الأوّل: «فلّما انتهى إلى موضع مسجدها أمر رجلاً فغلا بسهم قِبَلَ مَهَبِّ القبلة فأعلم على موقعه، ثم غلا بسهم آخر قِبَل مهبّ الشمال وأعلم على موقعه، ثم غلا بسهم قبَلَ مهبّ الجنوب وأعلم موقعه، ثمّ غلا بسهم قبل مهبّ الصبا فأعلم على موقعه. ثمّ وضع مسجدها ودار أمارتها في مقام الغالي وما حوله»[٢١].

وهكذا يتّضح كيف أنّ المؤرّخ لم يتكلّم أبداً على البناء نفسه، سواء في ما يتعلّق بتصميمه أو بموادّه. وحده التوجُّه المشار إليه هنا برمي السهام، هو المسألة المهمّة فعلاً.

ويبدو أنّ هذا الأسلوب في التوجُّه، في الحقبات الأولى للإسلام، هو في أصل الكلمة العربية التي تعني العنصر المعماري الذي يتّخذ شكل محراب أو عقد مهمّته تحديد اتّجاه مكّة في المساجد كلّها، مهما كان تصميمها أو أسلوبها. وتوجد قطعة نقد أمويّة تمثّل قوس محراب وتحته حَرْبة[٢٢]. فكلمة «محراب» تعني حرفياً «موضع الحراب»[٢٣]. وتبيّن هذه الكلمة، بلا شك، ذِكرى الاستعمال الأصلي للحراب كرماح ترمى، أو تُغْرَز ببساطة في الأرض لتحديد اتّجاه مكّة.

ولقد تبدّل مظهر المحراب كثيراً تبعاً لثقافات الإسلام وللحقبات المختلفة. المعلم الوحيد الذي نصّ عليه الكتاب السماوي هو الاتّجاه نفسه، وهو الصفة الشرعيّة الوحيدة للمسجد بأكمله[٢٤]. ويمكن القول، إنّ المهمّ في المسجد هو ما يوجد أبعد منه (والمقصود، هنا، مكّة)، وليس ما يوجد في داخله. وهذا ما يوضح بأسلوب جديد الصفة غير المادّيّة والمجرّدة لطريقة الإسلام في التفكير، مهما تكن الفروق التي منحته إيّاها الثقافات المختلفة.

وهكذا، فإنّ تمثُّل الشّكل الوحيد المرتبط بالفكرة الإلهيّة كان أمراً لا مفرّ منه، أحياناً، في هذا المكان بالذات. وهو لم يكن صورة إلهية، وإنّما تمثيل للتشبيه القرآني الذي يقدّم للنفس الإنسانية، وبطريقة مجازيّة، فكرة الله: «المصباح في زجاجة» (مصباح مسجد). ولا يمكننا أن نحدّد بدقّة الحقبة التي بدأ فيها التقليد الذي يقضي بتعليق مصباح أمام المحراب. وهذا المصباح لم يكن مجرّد قنديل بين قناديل المسجد، بل كان قنديلاً يكتسب بحضوره وبموقعه المحدّد معنى خاصاً. وهو يبرز في صور الأدب الفارسي ومجازاته. ولقد كتب جمال اصفهاني في القرن الثاني عشر الأبيات الآتية:

«إنّه في صدري قلباً معلّقاً تشتعل فيه النار على صورة المصابيح في المحراب.

إذا كانت وفرة الدم هي ما يحملنا على النّعاس فمن أين تأتي هذه الرغبة القويّة؟

عيني محتقنة بالدم لكن من دون أيّ نعاس»[٢٥].

إنّ تسلسل الصورة مسألةٌ معقّدة. شوق النّفس (أو «القلب»، كما يقول الفارسيّ، وهو عضو الإدراك الجلي والحَدْس المباشَر، أو «سيّد القلب»، بحسب تعبير المتصوِّف)

المسكـونة بـ «رغبـة قويّـة». (لمعرفـة الله: «المراد»، وهي عبـارة تقنية لموضـع البحث في المصطلح الصوفي) للبحث الصوفي يُشَبَّه بالمصابيح المعلَّقة في «المحراب». وثمّة مفارقة هنا في كلام الشاعر تعكس الأسلوب الكلاسيكي للبلاغة الفارسيّة: وإذا كـانت وَفْرة الـدّم ـ كما يعتقد الطبّ الإسلامي التقليـدي ـ تسبّب النُّعاس (في هـذه الصورة إشـارة إلى عينَيْ المتصوِّف نصف المغمضتين وهو في حالة من «الشَّطح»)، فلماذا تمتلىء عينه، إذن، بـالدم (صـورة صوفيّـة أخرى تُعَبِّر عن ألم النّفس في بحثها عن الحبيب)، وهـو في حال اليقظة (صورة صوفيّة أخيرة: المتصوِّف الذي يبحث هـو الإنسان في «حـال اليقظة») محروماً من النعـاس؟ ولا بدّ من الإشـارة هنا إلى أنّ المادّيين الـذين يبحثون عن تفسير مادّي لكلّ ظاهرة يقـابَلون بشيء من السخريـة المكتومـة. إنّ ضوء مصبـاح المحراب يتمتّـع، إذن، بـالصفات ذاتها (الصفات هي المصطلح الذي تُعنى بـه «صفات الله»، ومن هنا كلمة «وصف»، وهناك كلمة أخرى: «صورة»، للإشارة إلى العبارات الواردة في أعلى المنمنمات الإيرانيّة في القرن الثالث عشر) التي تتمتّع بها نفس المتصوِّف المشتاقة في بحثها عن الله: الضوء موجَّه نحو الحَرَم الشريف، مكّة، ونفس المتصـوِّف موجـودة في الغلاف الجسـدي للداخل.

إنّ الأهميّة التي يكتسبها مصبـاح المحراب، من الآن فصـاعداً، تفسِّر ظهـور نموذج خـاصّ من المحاريب يمثّل مشكاة مـرسومـة عُلِّق تحتها مصباح ناتىء ولقـد عـرف هـذا النموذج رواجاً كبيراً في العالم الإيراني، وكذلك قلّدته بلاد الأناضول المجاورة في المرحلة العثمانية[٢٦].

أمّا النصوص القرآنيّة المخطوطة على الأفاريز التي تحيط بالأقواس المرسومة لمحاريب الخزف الإيرانية الملمعة (القرن الثالث عشر)، فـإنّها تعتبر أنّ صـورة المصباح تنقـل المعنى المجازي لِعبارة «المصباح في زجاجة» التي تشير من خلالها «سورة النور» (القرآن XXIV، ٣٥) إلى المفهـوم الإلهي. والعبارات الـواردة في «سورة الفـاتحـة» وفي «سـورة التـوحيـد» وغيرهما أيضاً، تمجّد كلّهـا الله[٢٧]. من المصابيـح الزجـاجيّة الإيـرانية والتركيّة، المـزيَّنة بكتابات والتي تعود إلى القرنين الثالث عشر والـرابع عشر، لم يصلنا شيء أبداً. غير أنّ مصـابيح السلطنـة المملوكية في مصر وتـركيا العثمانية، وبعضهـا يحمل آيات من «سورة النور»، لا تترك أيّ لُبْس في ما يتعلّق بوظيفة المصابيح في تأدية الإيحاء المجازي[٢٨].

ويكمن الـرمز هنـا في النور الـذي ينبجس عـلى صـورة النـور الإلهي الـذي يمجّـده المتصوِّفة أكثر ممّا يمجّدوا المصباح الـذي خرج منـه هذا النـور، إذ لا أهميّة كبـيرة للشكل،

فالسُّرُج لها وظيفة مماثلة. وتوضع على جانبَي المحراب شمعدانات تشكّل قاعدة لشموع عالية (أعلى من القاعدة بأربع أو خمس مرّات). إنّ إبراز الشمعدانات بصورة شكليّة على بعض محاريب الأضرحة وبعض شواهد القبور تؤكّد على السلطة الرمزيّة للمصابيح أمام المحراب الذي يوجِّه نحو النور الإلهي.

إنّ تقديم السُّرُج كهبة إلى المسجد يمثّل فعلَ تَقْوَى كبير، وفيه ولاء إلى النور الإلهي الذي لا يضاهيه شيء على الإطلاق. وهناك «حديث» معروف يشير إلى الرابط الذي يجمع بين هذا الفعل والأمل في التمكّن يوماً من رؤية النور الذي يحيط بالحضور الإلهي نفسه:

«من أسرج سراجاً في المسجد سبع ليالٍ حرَّم الله تعالى سبعة أبواب جهنَّم ونوّر الله تعالى قبره يوم يوضع فيه وكان يوم القيامة من بين يديه نور ومن خلفه نور وعن يمينه نور وعن شماله نور»[٢٩].

والعبارات الموجودة على السُّرُج المكرّسة لأضرحة الأولياء، تشير ضمناً إلى رمزيّتها المجازيّة. وهناك شمعدان نحاسي مرصَّع بالذهب والفضّة، أُنْجِزَ في العام ٧٠٨ هـ. (١٣٠٨ ـ ١٣٠٩) لضريح أبي يزيد البسطامي، أحد أبرز وجوه التصوُّف الإيراني، يحمل الكلمات الآتية:

«كريم شغاني، عبد (الله) المثقَل بالخطايا أهدى شمعداناً لضريح أبي يزيد، سلطان المشايخ. /

أبو يزيد قدّس الله روحه ونوَّر ضريحه/ في بعض شهور سنة ثمان وسبعماية»[٣٠].

تُذكِّر نهاية هذه العبارة بالعبارات المحفورة على خشب النواويس وعلى جصّ الأفاريز المخطوطة للأضرحة. لكن إذا كانت محفورة على الشمعدانات، فإنّها تعني الشعلة التي تضيء القبر رمزاً للنور الإلهي. وثمة سراج غير معروف كثيراً (القرن الرابع عشر) كان سابقاً من مجموعة حقّي بك[٣١]، وهو اليوم من مقتنيات جاسم الخميسي في الكويت، يحمل اسم الله وحده مكتوباً بأحرف من ذهب داخل اطر مزخرفة صغيرة الحجم ومسدَّسة الشكل، ويجمع بينها نقوش تُعبّر عن صورة ملك يعتمر القبّعة الملكية الإيرانية، بينما تظهر في أُطر أخرى رسوم لموسيقيين ولساقي الخمر والكأس في يده، وهذه الرسوم تمثّل الشخوص النموذجيين للعيد الملكي الإيراني حيث المآكل والنبيذ الذي يقدّم للمدعوّين، وحيث الموسيقى والرقص وقراءة الأشعار على الطريقة الشرقيّة يصاحبه إيقاع

النـاي(٣٢). والهدف من هـذا المشهد هـو إبراز الأمـير ملكاً للكـون. وإذا كان لا ضـير في تصـوير هـذا المشهد، فـإنّ ذكر المجد الإلهي لا يتكشّف إلّا من خـلال المجاز البصري للمفهوم الإلهي المتمثّل بشعلة الشمعة وبالاسم الإلّه المحفور بأحرف من ذهب لونها بلون نور المجد.

وثمة عبارات أكثر وضوحاً أيضاً تـظهر عـلى مصباح من نـوع آخر، وهـو مصباح الـزيت الذي كـان يُهدى عـادةً إلى الأضرحة. ويحمـل هذا المصبـاح اسم السلطان أبـو النصر محمد بهادور، ولقـد تمّ إنجازه مـا بين ١٤٧٥ و١٤٨٢ (في العـام ذاته الـذي توفي الملك اكيونلو)، في تبريز (!)، عاصمـة السلالـة التي حكمت إيران الغـربيّة(٣٣). وهنـاك نقش يعبّر عن إهداء لضريح بيرم بابا ولي، مؤسّس إحدى الحركات الصوفيّة، وهو مرصّع بأحرف من ذهب. ويبدأ من الإناء الذي يتّخذ شكـل كأس حيث يـظهر في أربعـة أطر مسـتطيلة تعـزلهـا نقوش تتضمن كلمـة واحدة: الله. وهكـذا، فإنّ الإشـارة إلى «سورة النور» حيث جاء أنّ «الله نور السموات والأرض» تكشف عن مغزاها. وتؤكّد على ذلـك عبارة بالعربية (يُسْتَهَلّ بها الكلام في الإطارين الأوّلين) تمجّد الله «منوّر النور»، أي العلّة الأولى لكيانه بالذات ومنظّم مصير الإنسانيّة في الوقت نفسه.

«هو الله منوّر النور/ الله/ ومدبّر أمور الجمهور/ الله».

إنّ بداية الإهداء في الإطارين اللاحقين والتي يُقْصَد بها المصباح هي بداية مهمّة جـداً. ولئن كان النصّ مكتـوباً بـالفارسيّـة، لكنّه يتضمّن كلمتـين بالعـربية لا يستعمـل مرادفهما بالفارسيّة عندما يتعلّق الأمر بالشؤون المادّيـة(٣٤). ولقد تمّ الاعتـماد عليهما بسبب مدلولاتهـما الميتافيـزيقية. الكلمـة الأولى «مصباح»، وهي الكلمـة القرآنيـة التي وردت في السورة التي تتحدّث عن المفهـوم الإلّهي، والكلمة الثـانية «سراج» التي وردت في القـرآن أيضاً وهي من «الحديث» الذي يدعـو المؤمنين إلى تنـوير المسجـد بسُرُجهم. كلّ كلمـة، إضـافـة إلى ذلـك، تُنْعَت بنعت غـير اعتيـادي. النعت الأوّل: «نـوراني»، وهـو مخصّص للإشارة إلى النور المجازي الذي يحيط بالشخوص الذين حـظوا بالـبَركة الإلّهيّـة. والنّعت الثاني: «روحاني». ولا ينطبق هذا النّعت على الأشياء أبداً. هذا وإنّ تَعاقُب الكلمات في الإطارين الثالث والرابع وفي النقوش المضافة يمنح الموضوع الموصوف بُعْداً مجازياً:

هذا مصباح نوراني/ الله/ وهذا سراج روحاني/الله».

كلمات الإفريز الأوّل المخطوط «شُيِّد هذا القبر المنوّر لحضرة قطب الأوليـاء»(أعلـى

الألقاب في التسلسل الروحي الصوفي: لا يوجد إلّا قطب واحد في العالم، دائماً، ويستعير هذا النصّ كلمة «منوَّر» من العربيّة. وكلمة «مُنَوَّر» تحيل إلى كلمة «منوِّر»، أي الله. يقولون، إذن، إن القبر منوَّر بالنور الإلّهي. والمصباح المنير هو الذي يدلّ، مرّة أخرى، على المعنى المجازي.

وهكذا، فإنّ السُّرُج المنحوتة على شواهد القبور من جهتي القوس الذي تدلّى منه مصباح، تكتسب المعنى المجازي نفسه. والتصوير المرتبط بالمفهوم الإلّهي والمسموح به في المسجد، في الضريح، أو على شاهدة القبر، ليس إلّا تصويراً للمجاز وليس للواقع الروحي الذي يستدعيه. وحده التشبيه القرآني لمفهوم الله ممثَّل في بعض المحاريب. وحده الاسم الإلّهي المكتوب أحياناً على القطعة المادّية يذكّر بالمعنى المجازي لهذه القطعة.

كلمة الله (Logos) المشيّدة

تصوير الكائن الإلّهي أمرٌ لا يُعقل، وثمة عبارات تكشف عن وجود هذا الكائن. المسجد المجرّد من الصورة هو النّصب التذكاري للكلمة (Verbe). إنّ حضور الكلمة المنزَلة، المحفورة في الحجر أو الجَصّ، أو المخطوطة والمرسومة على خلفيّة من جصّ مُملَّس، أو المنقولة على أفاريز خزفيّة، يُعَدّ إحدى أبرز الخصائص التي تتميّز بها أماكن الصلاة العامّة في الإسلام، في بعض الحقبات، وعند بعض الثقافات. لكن لم تكن المسألة دائماً كذلك.

إنّ الحالة المترديّة للصروح السابقة للقرن الرابع (العاشر م). تدفعنا إلى الكلام بحذر وتريُّث، لكن يبدو أنّ الخطّ الذي جَسَّد الآيات القرآنية لم يحتلّ إلّا مكاناً محدوداً في القرون الثلاثة الأولى للإسلام. ففي مسجد قبّة الصخرة الذي شيّده في القدس عام ٧١ (٦٩٢ م) الخليفة عبد الملك، هناك مشهد زخرفي من الفسيفساء، حلزوني الشكل وشبه مجرّد لأوانٍ مرصَّعة بالأحجار الكريمة. ويتوزّع هذا المشهد على باطن الأقواس وعلى جوانب الأروقة الأسطوانية[٣٥]. وتبرز هنا وهناك زخرفة تصويريّة لأشجار ونباتات مؤسلبة. أمّا الكتابة فوجودها نادر. وتبلّغنا شهادات الرحّالة القدامى، القادمين من أوروبا بالأخصّ (كالبرتغاليين، مثلاً) الذين رأوا المسجد من الخارج قبل التغيُّر الذي طرأ على زخرفته في القرن السادس عشر، أنّ الزخرفة الفسيفسائية التصويريّة نفسها كانت تغطّي قسماً كبيراً من واجهة المسجد الخارجية[٣٧]. وكذلك الأمر بالنسبة إلى الجامع الأموي في دمشق، الذي يعود تاريخ تزيينه بالفسيفساء إلى العام ٧١٥، فهو يقدّم زخرفة

تصويريّة لا يزال قسماً كبيراً منها قائماً على الرغم من الحريق المدمّر الذي اجتاح الجامع عام ١٨٩٣[٣٨]. أما الخطّ الجداري القديم، فلم يبقَ منه أيّ أثر. وتشهد صروح المغرب العربي في الأندلس، كما في المغرب، على استعمال شحيح للخطّ، خلال القرون الأولى. فمسجد قرطبة الكبير، وكذلك أقدم الأقسام في جامع القيروان الكبير، لا تولي الخطّ إلّا حيّزاً محدوداً[٣٩].

ولقد استُعْمل الخطّ الجداري في الصروح الدينيّة على مستوى واسع، سواء في مصر الفاطمية أو إيران، في القرن الرابع (العاشر م). ولا نستطيع أن نقول شيئاً في هذا المجال بالنسبة إلى سوريا والعراق حيث لم نتعرّف إلى أيّ صرح ديني من تلك المرحلة إلّا وهو في حالة أنقاض.

لقد تضاعف هذا الاتجاه في القرن الثاني عشر. وفي القرن الثالث عشر، حين أصبحت الصروح محفوظة بشكل جيّد (ممّا يتيح إجراء المقارنات)، بات واضحاً أنّ إيران أفردت حيّزاً خاصاً لخطّ الكلمة الإلهية أكثر من أيّ بلد إسلامي آخر.

ويخضع اختيار الآيات القرآنيّة وتوزيعها إلى قواعد لم تكن قد دُرِسَتْ بَعْدُ، وتجعل من المسجد الإيراني كوناً (Cosmos) روحياً. ولقد نُسخت آيات السُّوَر التي تمجّد الله على الأفاريز العليا للمحراب، كما نُسخت أيضاً على قاعدة القبّة التي تدعم القبب الأساسية الآيات التي تمجّد الله الخالق، نور السموات والأرض، الله الحيّ الذي يدعو البشر للوقوف يوم القيامة[٤٠].

الخطّاطون يوقّعون أعمالهم في أسفل أفاريز الصّروح وكذلك مبتكرو التزيين المجرّد الذي تمثّله المحاريب المؤلّفة من البلاطات الخزفيّة، وهم يستعملون التوقيع نفسه الذي يستعمله الرّسّامون، وهو «نقّاش»[٤١]. وتعبّر هذه التواقيع عن الأهميّة التي يحاط بها عمل الخطّاط والبرنامج التزييني الذي صمّمه «مزخرفون»، كما كانت تسميتهم في فرنسا في القرن الثامن عشر، أو (designers) وفقاً للمصطلح الشائع في القرن العشرين.

في القرنين الثالث عشر والرابع عشر، تصبح الجدران نفسها خطّاً، وتندرج أسماء الله ورسوله محمد في تكوين الجدران نفسها. وسواء خطّطت هذه الأسماء مباشرة على الآجرّ أو حُفِرت في الجصّ الذي يقلّد الآجرّ بألوانه المتناقضة من خلال كتابة خاصّة ترتكز على الزوايا، فإنّها تنغلق على شكل مربّعات[٤٢]...

وهكذا، فإنّ جدران المساجد تتغطّى بأشكال هندسيّة تفصل بينها فسحات متناسقة تبعاً لمحاور مائلة تترك أثراً إيقاعياً، كما لو أنّ مهمتها استحضار ابتهالات صوفيّة من حلقات الذِّكر، أو «الإشارة» الظاهرة إلى الاسم الإلهي. إن التزامن بين ظهور هذا الخطّ المعماري وامتلاء الساحة العامة بالحركات الصوفيّة التي التزمت، حتى ذلك الحين، نظام التخفّي، يدعونا إلى التساؤل حول ما إذا كان ثمة رابط مباشر بين الاثنين.

إنّ المسجد الذي يرتدي اسم الله والكلمة الإلهية، هو نفسه رمزٌ للعالم. فتصميم المسجد الإيراني يشبه تصميم القصر، وهذا الأخير رمزٌ للكون. إنّ الكلمة الفارسية التي تُقصد بها الصالات الأربع الطويلة والمقبّبة، المفتوحة على فناء مركزي - إيوان - هي الكلمة ذاتها أيضاً التي تعني القصر، مجازاً. وتصميم المسجد المؤلّف من أربعة «إيوانات»، والذي أصبح التصميم الإيراني بامتياز، ينقل حرفياً التعبير الآتي «شاهارجهات»، أي «الاتجاهات الأربعة»، وهي صورة مجازية نابعة من ليل الزمن الشرقي، وتشير إلى الكون من خلال مفهوم التوجُّه[٤٣]. وتتغطّى قبب المساجد من الخارج بقطع من الآجرّ المطليّة بالميناء الازرق الفيروزي، وهي تعبّر من خلال الشكل واللون عن البُعْد المجازي الفارسي والمقصود به القبّة السماوية، «القُبّة الفيروزيّة»، رمز الكون (cosmos) في القاموس الأدبي الإيراني. وعلى الرواق الأسطواني الذي ترتكز عليه القبّة، تطالعنا الآية ٢٥٥، السورة II، وفيها أنّ لله «ما في السموات وما في الأرض». وهكذا، فإنّ القبّة رمز للكون الذي يتّخذ جسداً له من اسمَي الله ومحمّد. وإنّ كلمة الله (Logos) المبنيّة تحيط بالمصلّي من كلّ الجهات. والمسجد، بهذا المعنى، هو العالم رافعاً ابتهاله لله من خلال التعبير الخطّي والكلمة. وهنا تكمن الدعوة إلى الصلاة التي يطلقها من أعلى المآذن المؤذّن الذي يلتفت بالتتابع نحو «الجهات الأربع» - العالم - معلناً أنّ «الله أكبر» وأن لا إله إلّا الله.

بدءاً من القرن الخامس عشر، أخذ اللون الذي يُطلى به الخزف يخفّف من حدّة التقشّف الصوفي الذي كان يَسِم الخطّ الجداري، لكن دون أن يضعف من أبعاده الرمزيّة، بل على العكس. وعلى الرواق الأسطواني للمساجد التيموريّة في سمرقند وهرات، وعلى المساجد الصفوية في إصفهان، تبرز الكلمات الإلهية بالأبيض على مربّعات لازورديّة. وتبدو القبب الفيروزيّة، المذهبة أحياناً، وكأنّها تطفو فوق الكلمة المُنَزلَة إنّها غنائيّة مدهشة تطبع هذا التصوير لكلمة الله (Logos) المشيّدة والتي لا مثيل لها في مكان آخر في العالم.

والجدير بالملاحظة أنّ البلد الإسلامي الذي أوصل الفنّ التصويري إلى أعلى المستويات، هو ذاته الذي طوّر إلى أقصى حدّ ممكن فنّ التعبير الخطّي المعماري، مُظهراً (إذا كان ثمة حاجة إلى ذلك)، أنّ تطوُّر فنّ الخطّ في الإسلام لا علاقة له على الإطلاق بتراجع الاهتمام بالصورة، كما ساد الاعتقاد في الغرب لفترة طويلة. ولم تشهد لا سوريا ولا مصر (البلدان المعروفان بتاريخهما العريق في الهندسة المعماريّة) شيئاً مماثلاً. فالكلمات القرآنية هنا تحيط بالمحراب، تجري فوق قاعدة القبّة، وهي ترصّع أحياناً الألواح الخشبة، لكنّ ظهور هذه الكلمات يتّخذ حيّزاً أقلّ أهميّة، أكثر كتماناً، وهو متاخم للأفاريز. هكذا الأمر أيضاً بالنسبة إلى بلاد الأناضول المجاورة، من خلال تنوّع الأساليب التي تعاقَبَتْ عليها، فإنّها لم تمنح حيّزاً أكبر للخطّ الذي بدا في الهندسة، وفي حالات كثيرة، أكثر كتماناً أيضاً. وكذلك بالنسبة للهند الإسلامية التي لم تفرد للخطّ الجداري إلّا حيّزاً ضئيلاً، على الرغم من العلاقات العديدة والمتنوعة التي تجمع بين ثقافتها وثقافة إيران، وهي أخذت عنها لغتها الثقافية، اللغة الفارسية، فصاغت بها الجزء الأساسي من أدبها الشعري والتاريخي. بالإضافة إلى ذلك، لم يكن ثمة وجود يُذكر للخطّ في القرن الخامس عشر في أضرحة سلطنة دلهي، وكانت هذه السلطنة، فيما بعد، مجرَّدة، أحياناً كلياً من الخطّ الذي كان يغطّي الصروح الإيرانية[٤٤].

هل السبب في ذلك يعود إلى أنّ تصوير كلمة الله (Logos) المشيّدة كان مرتبطاً بإحدى طرائق التفكير الصوفي؟ إنّ الصورة الرمزية للكون الذي يتألّف نسيجه من الاسم الإلهي ومن اسم رسوله تتناسب تماماً مع الفكرة التي تنطوي عليها الصوفيّة الإيرانية ومفادها أنّ العالم الطارىء كلّه هو الشهادة على الكائن الإلهي. وهذا ما تعنيه الكلمة الشهيرة التي تلفَّظ بها الصوفي محمّد بن واسع الذي يذكره الهجويري الغزنوي في كتابه «كشف المحجوب»: «ما رأيتُ شيئاً إلّا رأيتُ الله فيه». والشبلي (الذي يذكره الهجويري أيضاً) يقول بأسلوب أكثر إيجازاً: «ما رأيتُ شيئاً إلّا الله». ويفسّر الهجويري هذا الكلام قائلاً: «في كلّ فعل، يرى فاعل الفعل»[٤٥].

إنّ هذه المثوليّة في الحضور الإلهي في الكون هي التي سمحت بأن يمجِّد صوفيّو إيران الله عبر وَجْه الحبيب. وهذا ما كتبه عيراقي، الشاعر الصوفي الكبير في القرن الثالث عشر، مشيراً إلى أن المقصود هو كشف داخلي:

ما أجمل أن ترى من خلال أعين النفس وجه الحبيب.

أن تلمحه دون مزيد من الحاجة إلى البحث عنه.

ما أجمل أن ترى في صفاء وجهه الذي أصبح ظاهراً كلّ ما هو مخبوء»[٤٦].

وثمة شاعر صوفي آخر، كاتبي تورشيزي (القرن السادس عشر)، يكتب بجرأة أكثر هذه الأبيات الشعريّة التي يفصح معناها الأوّل عن الحبيب وهو يتكشّف للحبيب في خلوتهما مساءً. وفي ذلك، تجسيدٌ لصورة الصوفي مكتشفاً الله ليلة بحثه المتوحِّد:

في هذه الليلة حيث يصبح وجهك البدر مشعل وحدتنا تذوب الشّمعة غير القادرة على احتمال رفقتنا المُحْرِقَة[٤٧].

ولحظةَ ترمي حجاب وجهك البدر تشرق شمس سعادتنا».

تطالعنا هذه الأبيات باستمرار مَنقوشةً على الشمعدانات المخصّصة لمساجد إيران الصفويّة وأضرحتها. ولقد أفرط الصوفيّون في جرأتهم اللفظيّة. فكلّ شيء يبدو جائزاً ومباحاً إلى أقصى حدّ ممكن من خلال الاستعمالات المجازيّة. لكن هناك حدّاً واحداً لم يتجاوزه صوفيّو إيران في تعبّدهم الحارّ لله، وهو التمثيل المادّي للشكل الإلهي. على أيّ حال، لا معنى لهذا التمثيل في نسق فكري يبدو العالم فيه انعكاساً للحقيقة الوحيدة، والبعد الإنساني مرآة للجمال الوحيد. عشيّة القرن الرابع عشر، يقول مغربي، سيّد الصوفيّة في تبريز، في أذربيجان[٤٨]:

«أنتَ الذي في وجهه المحيي ينجلي العالم كلّه يا ظاهر الوجه في مرآة العالم.

نظرت إلى الخارج من خلال أعين العشق المجنون[٤٩]. لكي تتأمّل جمالك من خلال وجه الجمال ووجهك لكي ينجلي ابتكر مرآة وسمّى المرآة آدم وحوّاء.

ورأى فيها جمال وجهه، من خلال الوجوه كلّها. ولهذا السبب أصبح مرآة لكلّ الأسماء يا مَن تحوّل الجمال في عينيه إلى تجلٍّ ورأى في نظره وقد أمسى مرئياً وجهه، ذلك أنّ المتأمِّل والمتأمَّل فيه، هو أنت، ولا وجود لسواك فلماذا، إذن، كلّ هذا الصّخب؟»

إنّ المسلمين الذين بقوا خارج خفايا التصوُّف، لم يخالفوا، هم أيضاً، تحريم ذلك الفعل غير المعقول والمجرّد من المعنى، ألا وهو تصوير الجمال الفائق الوصف الذي «يتخطّى التصوُّر»، بحسب تعبير الفردوسي. الفنّ التصويري الإسلامي هو فنّ تصوُّري

أفلاطوني[٥٥]»، أي أنّه لا يكشف عمّا لا يلتقطه التصوُّر. وهكذا، فالمدخل الوحيد الممكن للمعرفة القصوى، بالنسبة إلى المسلمين كلّهم ومهما كان توجّههم، هو تأمُّل الوحي. وهم لم يتوقّفوا يوماً عن كتابة كلام هذا الوحي وتخطيطه، كأنّهم بذلك يقتربون، بصورة أفضل، من سبر غوره وكشف خفاياه.

[ترجمة: عيسى مخلوف]

الهوامش

(١) توماس أرنولد، «التصوير في الإسلام ـ دراسة لمكانة الفنّ التصويري في الثقافة الإسلامية»، نيويورك، ١٩٦٥. طباعة جديدة للنص الأصلي الصادر في أكسفورد عام ١٩٢٨، مع مقدّمة لِـ ب. ف. روبنسون. راجع ص ٦ ـ ٧.

(٢) يذكر أرنولد (المرجع نفسه، ص ٩) الفقهاء الأكثر شهرة؛ بدءاً من جامعي الأحاديث، مثل البخاري أو مسلم، وانتهاء بفقهاء القرن الثالث عشر، ومنهم، على سبيل المثال، النَّوَوي. لكن أرنولد، لافتقاره في ذلك الحين إلى مرجعية فنية باتت موجودة اليوم، لم يكن باستطاعته أن يقول إنّ الفنّ التصويري في مصر، حيث عاش النَّوَوي نفسه، متمثّل بقوّة سواء في آنية المائدة المصنوعة من البرونز والنحاس، والمغطّاة بمشاهد تصويريّة غنيّة مكفّتة بالذهب والفضّة، أو في المخطوطات الملكيّة.

(٣) وهذا ما يبرز بوضوح في ما خصّصه ابن منظور في القرن الثاني عشر لجذر (ن ـ ص ـ ب) في قاموسه العظيم «لسان العرب»، القاهرة ١٩٥٥، (أعيد طبعه في بيروت)، ١٥ جزءاً، I، ص ٧٥٨ ـ ٧٦٢. ويقول في «النُّصْب»: «وَضْعُ الشيء ورَفْعُه»، ص ٧٥٨. وهذا ما يعنيه القرآن. ويذكر ابن منظور أيضاً ابن سيده الذي حدّد كلمة «أنصاب» كما يلي: «والأنصاب حجارة كانت حول الكعبة، تُنْصَبُ فيُهَلُّ عليها، ويُذْبَحُ لغير الله تعالى». ثم يقدّم ابن منظور تفسيراً آخر: «وأنصابُ الحرم: حُدوده».

(٤) هذا الحديث ذكره أرنولد، ص ٦. راجع: البخاري (منشورات «لودولف كريل»). «كتاب الأحاديث»، لايد ١٨٦٢ ـ ١٩٠٨ (أربعة أجزاء)، II، ص ٣١١.

(٥) أرنولد، ص ٧. راجع: الأزرقي، منشورات «رشدي الصالح محص»، «أخبار مكّة»، مكّة ١٩٦٥/١٣٨٥، I، ص ١٦٥.

(٦) يلاحظ أرنولد (ص ٦) تفصيلاً لا يخلو من مغزى أيضاً، ولقد أتى على ذكره المؤرّخ ابن سعد، وفيه أنّ الرسول كان مريضاً، فسمع زوجاته، وكنّ يحطنَ به، يتحدّثن عن الرسوم التي رأينها في كنائس أثيوبيا، وتأثّرت بجمالها كثيراً كلّ من أُمّ سلمى وأُمّ حبيبة. ومن جهته، شارك محمد في المناقشة ليقول إنّ من عادة الأثيوبيين أن يشيّدوا فوق قبر القدّيسين مكاناً للصلاة يرسمون فيه مثل هذه الصُوَر، وإنّ أمثال هؤلاء البشر يرذلهم الله. وهنا يشير أرنولد إلى أنّ العبارة الأخيرة يمكن أن تكون قد أُضيفت إلى موقف الرسول. لكن، من المحتمل أيضاً أن لا تكون هذه هي الحال. وقد تكون العبارة صحيحة: فالإدانة موجّهة إلى التصوير في مكان للصلاة. وهنا نلاحظ اهتمام الإسلام بالتصوير المسيحي. وإذا كان المقصود ـ كما ينطوي عليه أسلوب النص ـ رسوم تنقل سِيَر القدّيسين، فإنّ ذلك يعني أنّنا أمام إحدى أقدم الشهادات المتعلّقة بتاريخ القديسين وبسِيَرهم.

(٧) أ. س. مليكيان شيرفاني، «سلوان المطاع في عدوان الأطباع - بحث في تاريخ الفنّ»، منشورات «تري»، الكويت ١٩٨٥، ١٩٤ ص. راجع الفصل الثالث.

(٨) راجع: ١) ر. ف. هاملتن، «خربة المفجر»، أكسفورد، ١٩٥٩. شخوص: الصور ٧٣ و٧٤ - ٤ و٦. ٢) ج. سورديل - تومين، ب. سبولر، «فنون الإسلام»، برلين، ١٩٧٣، الصورة ٥٤ (مشهد السقف ويمثّل الكواكب السبعة: ستّة منها تتّخذ شكلاً بشرياً، والشمس يُرمز إليها من خلال زهرة). الصورة ٥٥ (شخوص نسائية: صدور عارية، وفي اليد اليمنى غصن صغير مزهر. إنّها صورة مستمدّة من التصوير الامبراطوري في إيران الساسانية). اللوحة ٥٦ A وB (شخوص ذكورية: النصف الأعلى من الجسم ناتىء ويأتي النحت في سياق دوائر متشابكة منحوتة في الجصّ عند مدخل القصر. الصورة ٥٧: نحت ناتىء لشخص يحمل السماء (المتمثلة هنا بالسقف) على كتفيه. الصورة ٥٨: الخليفة واقفاً على قاعدة تمثال. راجع هاملتن، اللوحة ٥٧، I، نسخة لنقش يشير إلى اسم الخليفة هشام (٧٢٤ - ٧٤٣). ويفترض هاملتن (ص ٧) أنّ القصر كان آنذاك قيد البناء.

(٩) هاملتن، الصُّوَر ٣٦، ٣٧، ٣٨، ٤٢، ٤٩ (حيث يطالعنا كلب من كلاب الصّيد). ونلاحظ الأحصنة المجنّحة (اللوحة ٥٤)، وطيور لها رأس ذئب وذَنَب طاووس (اللوحة ٢٩) وهي مأخوذة عن التصوير الإيراني الساساني. بالإضافة إلى هذه الحيوانات المنحوتة في الجصّ، هناك رسوم جداريّة لم يبق منها إلّا أجزاء صغيرة جداً.

(١٠) هاملتن، الصُّور ٣٥، ٣ - ٥٦، ٦ و٩.

(١١) هاملتن، الصُّور ٥٥، ١ و٥ ومناقشة حول هويّة الشخص ص ٢٣٠ - ٢٣٢. يشدّد هاملتن على التأثير الإيراني.

(١٢) هاملتن، اللوحة ٧٣ (شخوص)، ٧٠، ١ - ٥ (رسوم لِبُسُط إيرانيّة من حرير مع اسطوانات تحتوي على كائن أسطوري له رأس ذئب وذنب طاووس).

(١٣) حول المنحوتات الناتئة في «قصر الحير الغربي»، راجع: ١) د. شلومبرجر، «التنقيبات الأثريّة في قصر الحير الغربي»، سوريا ١٩٣٩، ص ٣ - ٤: الصورة ٤٥، ٣ (منحوتة ناتئة تمثّل الخليفة)، الصورة ٤٦، ١ (رأس الخليفة متوّجاً بإكليل من أجنحة العقبان الإيرانيّة)، الصورة ٤٦، ٢ (مجموعة شخوص خلال مأدبة ملكيّة، وهي مجسّدة هنا بحسب التصوير الروماني القديم، أما أسلوبها فيعتمد على الطريقة السوريّة). ٢) سورديل - تومين، سبولر، الصورة ٤٤ (شخوص نسائية عاريات الصدر)، الصورة ٤٦ (منحوتة ناتئة لفارس). رسوم جدارية: المرجع نفسه، صورة بالألوان ١٣، مقابل الصورة ٤٦. صورة بالألوان ١٢ مقابل الصورة ٤٤. حول الرسم، راجع د. شلومبرجر «جدرانيّتان أمويّتان»، سوريا ٢٥، ١٩٤٦ - ١٩٤٨، ١/ و/٢، ص ٨٦ - ١٠٢.

(١٤) إذا كان الأمر يتعلّق، كما لاحظ شلومبرجر (وهو هلّيني الثقافة)، بفكرة التصوير الهلّيني للأرض متمثّلة بتمثال نصفي لامرأة ملتفّة بحيّة، وهي تمسك بيدها منشفة مليئة بالثمار (سوريا ٢٥، ص ٩٩)، فإنّ تفسير الرسم هو تفسير سوري محض، أمّا الرمزيّة الكونيّة، فقد يعكس حضورها هنا تأثُّراً بالوحي الإيراني، مثل كلّ موضوعات البرنامج الزّخرفي التي يمكن تحديد هويّتها.

(١٥) عولجت هذه المسألة في كتاب «سلوان المطاع في عدوان الأطباع»، الفصل الثالث، ص ١٥٠ - ١٦٨، و١٦٦ - ١٦٨، بالأخصّ.

(١٦) إنّ دور «الشاهنامه» (كتاب الملوك الإيراني، الذي أنجزه الفردوسي قبل العام ١٠٠٠ بقليل، في إطار =

= رمزيّة السلطة في البلاطات الإسلامية حيث راجت اللغة الفارسيّة وتألّق الأدب، لم يكن قد دُرس بَعْدُ. حول استعمال شخوص «الشاهنامه» النموذجيين الذين يُنظر إليهم كمثال للأمير في مرحلة السيطرة المغوليّة، راجع: مليكيان شيرفاني، «الشاهنامه ـ المعرفة الصوفيّة وسلطة المغول»، «الجريدة الآسيوية» ٢٧٢، ١٩٨٤، ٣ ـ ٤، ص ٢٤٩ ـ ٣٣٤. سأعالج في المستقبل الدور الذي لعبته منمنمات «الشاهنامه» الملكيّة نفسها.

(١٧) هناك رسم يُظهر الأمير متوّجاً بالملائكة، والأمير كصيّاد للكون، راجع «الشّاهنامه» الذي تمّ إنجازه في العام ٧٣٣/ ١٦ شباط (فبراير) ١٣٣٣، والمحفوظ في «متحف الارميتاج»: أ. ث. أداموفا، ل. ث. جيوزاليان، منمنمات شعريّة «الشاهنامه» ١٣٣٣، لينينغراد، ١٩٨٥، ص ٤٢ ـ ٤٣. على صفحة تمثّل الأمير في بلاطه، نشاهد بازيرة الملك، واقفين، مذكّرين إنّه الصيّاد والعالم أرضُ صيده، وهذا الموضوع ظهر مرسوماً على الصفحة اليمنى. كمثال على منمنمة يبدو الأمير من خلالها ملكاً قديماً، راجع المنمنمة المأخوذة عن مخطوطة من القرن الرابع عشر والمنشورة في كتاب ج. غروب، «الرسم في الإسلام»، بولونيا، ١٩٨٠، صورة بالألوان ١٠. وفي هذا الكتاب، لا يشرح غروب القصد الرمزي للرسوم.

(١٨) مليكيان شيرفاني، **الشاهنامة**، ١٩٨٤، ٣ ـ ٤، ص (؟).

(١٩) إن استعمال هذا التعبير (ضرب مثلاً) في السورة XXIV، ٣٥ هو أقدم مثل معروف.

(٢٠) البلاذري، «**كتاب فتوح البلدان**»، د. س. المنجد، القاهرة، جزآن، (أعيد طبعه عام ١٩٥٧)، II، ص ٤٢٥. راجع أيضاً: الترجمة الإنكليزية لـ ف. خوري حتّي، أصول الدولة الإسلامية، كولومبيا (الجامعة)، ١٩١٦، جزآن، II، ص ٦٠.

(٢١) «كتاب فتوح البلدان»، II، ص ٣٣٩، أصول الدولة الإسلامية، I، ص ٤٣٥.

(٢٢) هناك صورة رائعة لهذه القطعة النقدية في كتاب «فنون الإسلام»، المرجع نفسه، الصورة ٧٣ A وB. ويلاحظ نيكولا لوفك في مقاله، ص ١٨٨ ـ ١٨٩، أن الرسم يمثّل خسرو الثاني، آخر ملك كبير لإيران الساسانيّة.

(٢٣) المرجع نفسه، ص ١٨٩. كان يُشار إلى الحربة بكلمة عَنَزة، وهذا ما لا يُناقض الفرضيّة المطروحة. وحَرْبة، بالنسبة إلى ابن منظور، هي ما «دون الرّمح»، («لسان العرب»، I، ص ٣٠٣ أ)، بينما عَنَزة (الجزء V، ص ٣٨٤)، فهي تعني «عصا»، أي ما يُساوي نصف الرمح، ويمكن أن تكون مزوّدة بنَصْل.

(٢٤) يقول المعجمي ابن منظور في ما يتعلّق بكلمة محراب («لسان العرب»، I، ص ٣٠٥): «المحراب: صدر البيت، وأكرم موضع فيه»، ويقول في مكان آخر: إنّه «أرْفَعُ مكانٍ في المسجد».

(٢٥) ديوان جمال الدين محمد بن عبد الرزّاق أصفهاني، منشورات وحيد دستفردي، طهران، ١٣٢٠/١٩٤١، ص ٤٥. القصيدة نفسها تطالعنا في ديوان شاعر آخر من القرن الثاني عشر، موجير بليكاني، «ديوان موجير الدين بليكاني»، منشورات م. عبادي، تبريز، ١٣٥٨/ ١٩٧٩، ص ٢٥٢ ـ ٢٥٣، لكنّ القصيدة ليست من تأليفه، على الأرجح.

(٢٦) هو على نسق واحد مع النموذج الذي أنجزه خزّافو قاشان في إيران، في القرنين الثالث عشر والرابع عشر، عندما صمّموا محاريب صغيرة الحجم ونفذّوها انطلاقاً من بلاطات خزفيّة مطليّة بالميناء النحاسي. نضيف إلى اللائحة التي قدّمتها م. برنس تايلور وج موليارك («بلاطات إيلخانية في متحف اللوفر»، «الفنون والمجتمع في العالم الإيراني»، منشورات «أدل»، باريس ١٩٨٢، ص ٢٢٠، رقم ٧)، المحراب المهمّ جداً في متحف «المتروبوليتان» وقد نُشرت له صور بالألوان في مقال شامل حول السيراميك حمل توقيع =

= م. جانكنز، «الخزف الإسلامي»، منشورات متحف «المتروبوليتان»، ربيع ١٩٨٣، الصورة رقم ٩. قوس المحراب مؤلّف من عبارة «سيكفيكهم». (القرآن II، ١٣٧ وليس II، ١٣٦ كما ورد في المقال). ولا تتطرّق المؤلّفة إلى معنى هذا التمثّل المجازي (قوس المحراب الذي تدلّى منه المصباح هو كلمة الله). يجب أن نذكر أيضاً محراباً آخر لا يقلّ أهميّة، ويعود إلى القرن الثالث عشر، وهو من الخزف المتعدّد الألوان - أزرق الكوبلْت، ذهبي، أحمر داكن - والمعروف عادة «تحت اسم «ميناثي»، ويظهر عليه مصباح على خلفيّة من مربّعات منسّقة. وتؤلّف خاناتها الثمانية والسبعون دُعاء للّه يقوم على أحد صفات الله التسع والتسعين (الله! الرحيم!). نُشرت صورة لهذا المحراب بالألوان في مقال لا يحمل توقيعاً في مجلّة غير متخصّصة توقفت عن الصدور، «تحف الفن» (١١ كانون الأول/ديسمبر ١٩٦٣، رقم ٣٩، ص ٣٦١)، وقد يكون اليوم في متحف داخل القدس المحتلّة. بالنسبة إلى بلاد الأناضول نذكر شاهدة (القرن الرابع عشر) في أعلاها قوس محراب تدلّى منه مصباح (أ. س. مليكيان - شيرفاني، «شواهد أياسولوغ II»، تورسيكا VII (١٩٧٥)، الصورتان ٥ و٦، النص ص ١١٣)، ونذكر أيضاً صُوَر المحراب على الشواهد المؤرّخة في الربيع الأول ١٢/٨٤٣ آب/أغسطس - و١٠ أيلول/سبتمبر ١٤٣٩، ويمكن تعيين تاريخها في أواسط القرن الخامس عشر، وهي محفوظة في مكان مكشوف داخل مسجد أياسولوغ الكبير الذي يسمّى اليوم «سلكوك».

(٢٧) لا توجد أية دراسة حول هذا الموضوع، باستثناء بعض الملاحظات السريعة لواتسن، «الخزف الفارسي ذو البريق المعدني»، لندن، ١٩٨٥، ص ١٥٠ - ١٥١. ولا يقارن الكاتب بين مختلف النصوص الواردة على المحراب والتي يستند إليها، لأنه لا يتقن العربية ولا قراءة النقوش. وسأحاول الآن أن أقدّم جدولاً ببعض هذه النصوص، ومنها على سبيل المثال: ١) محراب «متحف فيكتوريا اند ألبرت»، ١٩٧٧ - ١٩١٠، وقد نُشرت صورته بالألوان (الصورة N)، كما نُشرت في كتاب «بوب»، «لمحة شاملة عن الفنّ الفارسي»، أكسفورد، ١٩٣٨، ٦ أجزاء، V، الصورة A ٧٢٦: حول المحراب، كُتبتْ بأزرق الكوبلت «سورة التوحيد». كما كتبت على القوس الداخلي السورة II، ٢٥٥ بالخطّ النسخي وبطلاء خزفي نحاسي على خلفيّة بيضاء. ٢) محراب «متحف فيكتوريا اند ألبرت»، ١٥٢٧ - ١٨٧٦ (واتسن، الصورة ١٢٥، ص ١٤٧) وتتصدّر واجهته «سورة الكافرون» (القرآن CIX). ونقرأ حول القوس القرآن II، ٢٨٥ (وليس II، ٢٨٦ كما ورد في الهامش): «آمَنَ الرسولُ بما أُنْزِلَ إليه من ربّه والمؤمنونَ كُلٌ آمَنَ باللهِ وملائكته وكتبه...». ٣) يتضمّن محراب «متحف الميتروبوليتان» المذكور نصاً طويلاً كُتب بأحرف صغيرة بطلاء خزفي نحاسي يغطّي أطرافه كلّها: وهذا النصّ لم يُقرأ أبداً أو أن قراءته لم تنشر على الأقل: أ - من الجهة اليمنى، توجد «سورة الفاتحة» (القرآن I)، و«سورة القَدْر» (القرآن XCVII)، و«سورة النَصْر» (القرآن CX) ب - من الجهة الأفقيّة العليا: «سورة التوحيد» (القرآن CXII)، و«سورة الفَلَق (القرآن CXIII). ج - من الجهة اليسرى، «سورة الناس» (القرآن CXIV)، «سورة الفيل» (القرآن CV)، و«سورة الماعون» (القرآن CVII) وتستمرّ هذه السورة حتى أسفل المحراب تعقبها صلاة تنتهي بتوقيع الخطاط. السورة II (٢٥٥ و٢٥٦) تنطلق من الهامش وتتجه نحو القوس في مستوى تيجان الأعمدة، ثم تنحدر في اتجاه الأسفل، وهي منقوشة بحروف كبيرة لونها أزرق الكوبلت. ويتألف القوس، كما سبق أن ذكرنا، من عبارة «سَيَكْفيكَهُم» (القرآن II، ١٣٧) ومن كلمات أخرى من الآية نفسها كُتبت بالخطّ الكوفي: «فَسَيَكْفيكَهُمُ اللهُ وهو السميعُ العليمُ».

(٢٨) مصر المملوكيّة: هناك مصباح يحمل اسم السلطان الناصر محمد بن قلاوون كان موجوداً في المدرسة التي =

= أسّسها في القاهرة، وهو اليوم من مقتنيات «متحف الفن الإسلامي» (رقم ٣١٣). نشر صورته أ. حمدي العال في كاتالوغ معرض أقيم في فندق سميراميس، «الفن الإسلامي في مصر» ٩٦٩ ـ ١٥١٧، القاهرة، ١٩٦٩، الصورة ٣١، رقم ١٧٩، ص ١٨٧، مع مراجع. نقرأ في الصورة الكلمات الآتية: «... كمشكاةٍ فيها مصباحُ المصباح في...». راجع الكاتالوغ أيضاً، ص ١٩٠ و١٩١، وفيها صورتان (١٨١ و١٨٢) لمصباحين يحملان اسم السلطان الناصر حسن بن محمد، وكان موضعهما في الجامع الذي أمر بتشييده عام ١٣٦٢/٧٦٤ ـ ١٣٦٣ في القاهرة. ولقد صدرت صور لهما في كتاب ج وايت، «المصابيح والقناني الزجاجيّة المزيّنة»، القاهرة ١٩٢٩، ص ٣٥ ـ ٣٦، الصورة ٣٣، وص ٩٦ ـ ٩٧، الصورة ٥٧. تركيا العثمانية: راجع أ. لاين، «الخزف الإسلامي في المراحل المتأخرة»، لندن، ١٩٥٧، الصورة ٣٩، مذكورة في النصّ ص ٥٦. لكنّ المؤلّف، وهو من كبار الخبراء في فنّ السيراميك، لا يعرف العربية، وهذا ما يفسّر عدم تطرّقه إلى النصّ. «... نورُ السّموات والأرض»، كلمات كُتِبَتْ على المصباح الخزفي المزيّن بأزهار وخطوط مجرّدة وملوّنة. والمصباح كان موجوداً في مسجد «السليمانية» الذي شيّده في اسطنبول سليمان القانوني. يظهر رسم المصباح بالألوان في كتاب أ. غروب، «عالم الإسلام»، لندن، ١٩٦٦، الصورة ٦٥.

(٢٩) هذا «الحديث» ذكره مليكيان ـ شيرفاني بخصوص السُّرُج المهداة إلى المساجد، «أبحاث حول مدرسة البرونز العثمانية في القرن السادس عشر»، (تورسيكا) ٦، ١٩٧٥، ص ١٥٣.

(٣٠) تطالعنا صورة لهذه التحفة في كتاب «لمحة شاملة عن الفنّ الفارسي»، ٧، الصورة ١٣٥٥. حول التفسير التاريخ واسم الواهب، وحول نصّ العبارة الكامل، راجع مقالاً بعنوان «أنوار مزارات المتصوّفة»، الفن الإسلامي ٢، نيويورك، ١٩٨٧.

(٣١) فندق «دروو»، مجموعة حقّي بك، تحف فنّيّة عربيّة وأوروبيّة، باريس ١٩٠٦، رقم ٤٢٧، الصورة مقابل الصفحة ٦٨. هناك دعاء بأسلوب السجع مكتوب على الطوق الأسطواني وموجّه لملك غير مسمّى، وهناك أيضاً، عند القاعدة، قصيدة بالعربية وجدت نماذج منها على تحف فنّيّة غير دينيّة تعود إلى القرنين الثالث عشر والرابع عشر، ومنها طبق يوجد في «متحف الفنون الجميلة» في مدينة ليون.

(٣٢) إن الطابع الجريء لدمج الاسم الإلهي وأبيات شعريّة تمدح الملك (غير المسمّى)، وتتوقّف عند مشاهد الوليمة الملكيّة، يجعلنا نلاحظ التأثّر الصوفي. ولئن كانت الصورة إيرانية، فمن غير الأكيد أن تكون التحفة مصنوعة في إيران، وهذا استثناء في القاعدة لأسباب عدّة. وربّما كان من الأنسب البحث عن أصلها في العراق البلد الذي كان شديد التأثّر بإيران دون أن يكون إيرانياً بالطبع.

(٣٣) نجد صورة لهذا المصباح في كتاب «لمحة شاملة عن الفنّ الفارسي»، ٧، الصورة ١٣٧٤.

(٣٤) نعثر على هاتين الكلمتين في القواميس العربية ـ الفارسية التي لا تميّز بين هذه الكلمة أو تلك. ولقد فسّر أديب سانزي «المرقاة»، منشورات سيّد ج سجّادي، طهران ١٣٤٦/١٩٦٧) في القرن الخامس/الحادي عشر، كلمتي «مصباح» و«سراج» بالكلمة الفارسيّة ذاتها التي تعني «المصباح». وهكذا فعل أيضاً، في القرن الماضي، محمد باديشاه، فاعتبر أنّ كلمة «سراج» تعني «المصباح»، متبوعة بكلمة «شمس» (لتبيان معناها المجازي)، «معجم اللغة الفاسية المستعملة»، طهران ١٣٣٦/١٩٥٧ (٨ مجلدات)، وكذلك كلمة مصباح العربية، فإنها تجد مرادفاً لها في الكلمة الفارسية ذاتها (المرجع نفسه). ولم يجد دهنحوده في القاموس الموسوعي للغة الفارسية» (المنشور في طهران) إلاّ مثالين بالفارسيّة لكلمة «سراج» جاء استعمالها في إطار شعري، المثل الأوّل وجده عند ناصر خوسرو القرن الخامس/التاسع، والثاني عند مولانا جلال الدين الرومي، وكان مرجع الاثنين القرآن.

(٣٥) م. فان برشم، «فسيفساء قبّة الصخرة في القدس وجامع دمشق الكبير»، كرسويل، «العمارة الإسلامية الأولى»، أكسفورد، ١٩٥٢، جزآن، راجع الجزء الأوّل، الصُّوَر ١١، ١٤، ١٦ و١٧... إلخ.

(٣٦) المرجع نفسه، ١) b9 (نخيل)، الصورة C10 (نخيل مؤسلب في جزء منه: نجميّات تغطّي الجذع)، ٢) الصُّور ٧، ٨، a10.. إلخ (نباتات متخيَّلة).

(٣٧) كرسويل، «السيرة الموجزة للعمارة الإسلامية الأولى»، لندن، ١٩٥٨، ص ٣١، وهو يذكر بالأخصّ بانتليو دافيرو (١٥٥٢).

(٣٨) م. فان برشم، الصورتان ٤٣ و٤٤. إنّ التشابه في أسلوب العناصر التصويرية والتجريديّة على السواء بين صرح وآخر، ظاهر وجليّ، ويرشدنا إلى أنّ المحترف نفسه (أو المحترفات التابعة لمدرسة واحدة)، هو الذي كان يعمل في زخرفة الصروح الكبرى.

(٣٩) الأندلس: نعاين «تاريخ اسبانيا» الذي كُتب تحت إشراف مننذث بيدال، «اسبانيا المسلمة»، مدريد، ١٩٦٥. لقد اكتسبت النقوش أهميّة مع الإضافات التي ألحقها الحكم الثاني (٩٦٢ - ٩٦٦) بمسجد قرطبة. لكننا نكاد لا نميّز بين الأرض والإفريز الواقع تحت القُبّة (الصورة ٣١٥، ص ٥١١). وهناك أفاريز منحوتة في الحجر (الصورة ٣١٨، ص ٥١٤) تشهد على مقدرة الفنانين، وعلى تفضيل المهندسين القياس الخفي. إنّ الخط الرائع المنجز على المحراب (الصورة ٣٢٥، ص ٥٢٠، الصورة ٣٣٦، ص ٥٣١، الصورة ٣٤١، ص ٣٥٦، الصورة ٣٦٧، ص ٥٥٩) يضيع داخل الزخرفة المفرطة. في المغرب، في القرن الرابع عشر، يبدو الحيّز الذي يحتلّه الخطّ في الصروح التي لا تزال في حالة حفظ جيّدة، كجامع فاس الكبير (ب. مسلو، «مساجد فاس وشمال المغرب»، باريس ١٩٣٧، ص ٣٨)، محدوداً جداً في وقت كان الخطّ يكتسح الصروح الإيرانية. إنّ خَفَر الكتابة على قوس المحراب (الصورة ٣٣) يشكّل تناقضاً واضحاً مع ما نعرفه في الشرق.

(٤٠) ليس ثمة دراسات منهجيّة عديدة حول اختيار المقاطع القرآنية. وإذا ما أثبتنا هنا كشفاً بهذه المقاطع، فإنّه يلزمنا صفحات عديدة، ونكون قد تجاوزنا إطار هذا البحث الموسوم بالطابع العام.

(٤١) إن كلمة «نقّاش» ظلّت غير مفهومة في المؤلّفات الغربية. والمقصود بها ليس «الحفّار» في إيران، كما ساد الاعتقاد غالباً... وقد نجد نماذج عن هذه التواقيع في كتاب واتسن (المرجع نفسه، ص ١٨٠ - ١٨٢). لكن شرح المؤلّف لصيغ هذه التواقيع (ص ١٢٢) غير دقيق أبداً، ومن الأفضل عدم التوقّف عنده.

(٤٢) الأمثلة على ذلك عديدة ولا يمكن الإحاطة بها كلّها في هذا المجال. لكنّنا نتوقّف، على سبيل المثال، عند الإفريز الذي يكرّر كلمة «الله» وحدها على امتداد سقف الصالة المقبّب لجامع أشترجان الكبير، بينما كلمة محمّد تغطّي الجدار من جميع جوانبه (الصورة ٩٥)، وكلمة «الله» ماثلة في كل مربّع من مربّعات المشكاة الخارجية للجامع نفسه (الصورة ٩٤)، ولقد نشر الصورتين د. ويلبر في كتابه «الهندسة المعمارية في إيران الإسلامية - المرحلة الإيلخانيّة»، برنستون، ١٩٥٥. راجع أيضاً: الكتاب الجامعي المزيّن بلوحات من آسيا الوسطى الإيرانية التي احتلّت روسيا في القرن التاسع عشر إماراتها التركيّة - الإيرانية، وهي تؤلف الآن جمهوريات الإتحاد السوفياتي الاشتراكية الإسلامية، سردنيج آسيا، موسكو، ١٩٨٥، مشاهد غور أمير Gûr-e Mir، «ضريح الأمير» (تيمورلنك)، الصورة ٦٩، حيث يُغطّى رواق القبّة الأسطواني بعبارات مثل: «الله أكبر»...

(٤٣) كلّ النّظريات التي وضعها حتى الآن المؤرّخون الأوروبيّون بالنسبة إلى الهندسة المعمارية الإيرانية والإسلاميّة، والتي بطلت باعتمادها على التخمين والظنّ في ما يتعلّق بأصل المسجد المؤلّف من أربع =

= إيوانات، اعتبرت أنّ تطوُّر مثل هذا التصميم يعكس نوعاً من التواصل الآلي مع تصميم القصوُر الساسانيّة دون أن تتساءل أبداً عن معنى التصميم (في المرحلة الساسانية وفي المرحلة الإسلامية على السواء). والمعنى بأكمله موجود في الرمزيّة الإيرانية (ومن المحتمل أن تكون هذه الرمزيّة وريثة تقاليد هندسيّة قديمة جداً، أُعيدت صياغتها على مرّ العصور) التي تطالعنا هنا وهناك في الأدب الشّعري والنثري الذي لا يقرأه مؤرّخو الفنّ.

(٤٤) راجع بالأخصّ: أضرحة سِكندر شاه لودي، وعيسى خان، وشيش غومباد وغيرهم. وتمكن مراجعة هورليمان، دلهي، أغرا فاتح بورسكري، لندن، ١٩٦٤ (الصور ١٩، ٢٠، ٢٢). «الخرقي مسجد» (اللوحة ٣٧، ٣٨) هو الآخر خالٍ من النقوش. في القرن الثاني عشر، يبقى الوضع مماثلاً. وإذا كانت بوّابة «تاج محلّ» الشهير محاطة بإفريز كتابي رائع يعتمد على خطّ الثلث الجداري، فإنّ ما تبقّى من هذا الصرح خالٍ أيضاً من الكتابة، خصوصاً عند رواق القبّة والمآذن. والملفت أن البلاط المغولي الذي يعتمد على اللغة الفارسية والمتأثّر تأثّراً كاملاً بإيران، كان يدعو الفنانين والأدباء القادمين من إيران بالمئات إلى الهند الإسلامية التي كانت بمثابة أميركا الشرق. راجع مجموعة اللوحات الرابعة لِم. بوسّالي، «تاج محل»، «شكل ولون»، ٥٢، منشورات «ساديا/سانسوني»، بالإيطالية، ميلانو (؟). راجع أيضاً لوحات مهمّة بالأسود والأبيض في كتاب أ. فولفاهسن، الهند الإسلامية، فريبور، مكتب الكتاب، «هندسة العالم»، ١٩٦٩. ص ١٠١. (الصورة ١٠٤، خطّ على بوّابة المدخل، الصورتان ١١٠ ـ ١١٢، أفاريز مخطوطة في الداخل).

(٤٥) الهجويري الغزنوي، «كشف المحجوب»، منشورات «زوكفسكج»، طبعة جديدة، طهران ١٩٧٩/١٣٥٨، ص ٤٢٨.

(٤٦) «كليّة عيراقي»، منشورات «نفيسي»، طهران، الطبعة الرابعة، ص ١٢٦.

(٤٧) مليكيان شيرفاني نشر بعض هذه الأبيات المحفورة على عدد من الشمعدانات في بحثه «فن المعدن الإسلامي في العالم الإيراني من القرن ٨ حتى ١٨»، طُبع هذا البحث HMSO من أجل «متحف فيكتوريا أند ألبرت» في لندن، ١٩٨٢، الرقم ١٤٠، ص٣١٣، الرقم ١٤١، ص ١٣٥ ـ ٣١٦. راجع أيضاً مليكيان شيرفاني «البرونز الإيراني»، «متحف الفنون التزيينيّة»، باريس، ١٩٧٣، ص ١١٠ ـ ١١١.

(٤٨) الديوان الكامل لشمس المغربي، منشورات «مير عبديني»، طهران، ١٩٧٩/١٣٥٨، ص ٤٧.

(٤٩) عاشق، (ج) عشّاق، وهو الاسم الذي أُعطي للمتصوّفة.

(٥٠) راجع حول هذا الموضوع: مليكيان شيرفاني «فنّ الإسلام الأفلاطوني، بين الصورة والخطّ»، مجلة «سويسير»، أيار (مايو) ١٩٨٥، عدد خاص بمعرض جنيف «كنوز الإسلام»، ص ١٨ ـ ٢٤.

أسعد عرابي

المفردات التشكيلية المتوسطية في الفن الإسلامي

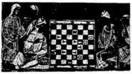
كثيراً ما أوقع التراث الفني المشترك بين ضفتي الأبيض المتوسط المؤرّخين في حيرة، خاصة عندما يكونون فريسةً لوهم الاستسلام التبسيطي الدائم في مسألة انفصام الشرق عن الغرب والتسليم بالصراع المطلق بين ضفتي الجنوب والشمال. إنهم يتخيلون كلّ ما يناقض تلك المساحة المشتركة المهجورة في العلاقات بين الشرق والغرب، والتي اتّسعت رحابتها مع امتداد القرون والعقود بالتصاهر واللقاح «الديموغرافي»، بقصص الحب واللقاءات التي تعكسها ميتولوجية وأساطير هذه الشعوب وقصص آدابها المشتركة، ناهيك عن الاحتكاكات التجارية والمعرفية التي فرضها حكم الجوار والتوأمية المتوسطية، وعن المناظرات الفلسفية **اللاتينية الإسلامية** التي تقصّاها بالتفصيل روجيه غارودي في مبحثه: **قرطبة عاصمة الفكر** «Cardoue Capitale de l'esprit» ولا غرو في ذلك فالأندلس تمثل برزخاً مثالياً للتراشح وقوة التوليف، وهو ما يميط اللثام عنه تراثها الباقي. وقد اخترت تبياناً لذلك نموذجاً من رسوم العصور الوسطى في الأندلس: يصور عازفين، أحدهما عربي مسلم أندلسي والثاني اسباني مسيحي، يقوم الاثنان بعزف تقاسيم من المقامات الأندلسية الزريابية على آلات وترية شرقية ـ غربية، (رسم رقم ١). أما **«كتاب النار»**[١] الشهير فلا نعرف اليوم إذا كان راسمه العبقري مسيحياً محلياً أم عربياً وافداً وما يتأكد لنا عندما نتأمل رسومه الأصلية أنه كان بمثابة النبع المستتر الذي نهل من فيض أشكاله وتكويناته كل من هنري ماتيس وبابلو بيكاسو، وظل الأمر غائباً عن نقاد الفواصل الجمركية الحادة (مثل جدار برلين وسور الصين) بين حساسيتيْ الشرق والغرب الفنيتين... (رسم رقم ٢).



رسم أندلسي يمثل عازفين يشتركان في نفس المقام الاندلسي الزريابي واحد لاتيني اسباني محلي مسيحي، والثاني عربي مسلم. (رسم ١)



عمارة أندلسية توليفية متوسطية، من رسوم الكتاب الشهير «كتاب النار» (رسم ٢)

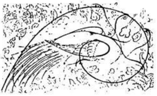


أرائك وشطرنج ونرجيلة
رسم عربي إسلامي متأخر (رسم ٣)

إن تاريخ أسفار لعبة الشطرنج من الشرق إلى الغرب تمثل أسطورة الإرتحال من عقل إلى عقل، ذلك الطائر الذي لا يقنع بعش مستقر خارج تجريدات الرياضيات والجبر والهندسة. فإذا توغلنا أكثر من أمواج المتوسط عثرنا على رسوم تُميط اللثام عن هذه المقاربة الخجولة. يمثل أحدها جلسة تقليدية عربية يتكىء فيها الشطرنج على الأرائك، ويختلط التركيز الذهني والتحفز بأبخرة وأنفاس دخان النرجيلة وعزف القيثارة، مشهد قسطنطيني إستانبولي (رسم رقم ٣). أما الرسم الثاني فينتسب إلى مجموعة رسوم تعود للعصور الوسطى، لا يعرف ما إذا كان رساموها عرباً في بلاطٍ غربي (مثل بلاط روجيه في صقلية)، أم غربيين متأثرين بالتقاليد الفنية العربية الإسلامية (مثل الفن المدجّن في إسبانيا).

وينسب بعضهم هذا الرسم إلى ليبرو ديل أجديريز في القرن الثالث عشر، وهو يمثل مباراة في الشطرنج تجري في خيمة عربية بين أحد فرسان صلاح الدين الأيوبي ومحارب صليبي.

يقول لويس ماسينيون في كتابه «Parole donnée» «لا يكفي أن نعرف الآخر، علينا أن نحبّه». بهذه الروح كان قد كتب غوته: «الديوان الشرقي الغربي». ومن يستطيع أن يقاوم جاذبية رشمة (Estampe) يابانية أو منمنمة صفوية، مهما بلغت عزلته الداخلية والذوقية؟ فلنكبت ولو لمرة واحدة غلواء دعوى «الشرق شرق والغرب غرب»، فمثل هذه الانطوائية تؤكد الدعاوى الشيطانية في الطرف الآخر من المتوسط، من أمثال



تحولات صوفية حلزونية على طائر العنقاء ملحمة فريد الدين العطار (منطق الطير) (رسم ٥ ب)

تحليل لبابادوبولو



طائر العنقاء ـ السيمورج ـ الفينيق ـ الديك الياباني ـ الصقر الصيني إلخ. . . (رسم ٥ أ)



المخطوطة الشهيرة التي يتبارى فيها أحد جنود صلاح الدين الأيوبي وأحد الصليبيين في لعبة الشطرنج (رسم ٤)

تقسيمات رينان التعسفية التي تؤكد تفوق الجنس الهندو- أوروبي أو الآري على الجنس السامي، في مجال الخلق والإبداع. وهنا لا بدّ من أن نستعيد ضرورة الوصفة العلاجية لماسّينيون: «الحب». لنحلّق ولو لمرة مع طائر العنقاء ذلك الرسول الثقافي الذي يسوح في رحاب سماوات الشرق والغرب، ليتحوّل إلى سليمورج وفينيق وغيرهما من الطيور المعراجية الصينية والشرقية العريقة. إن أسطورته هي في هشاشته القزحية، في تحولاته السيزيفية: معتمراً رداء «النسبية» والتطور في القياس واللّون، نافذاً بين شتى الإشارات والمعارف حتى يصل إلى مرآته المطلقة مع فريد الدين العطار (منطق الطير)، (رسم رقم ٥)، ترقّ أجنحته على أمواج ضفتي المتوسط، سابراً أوردة الاتصال بين ضفاف الشرق والغرب من خلال البصر والبصيرة، واللون والشكل، من المثمن حتى الحلزون ومن ورقة الأقنثة حتى منحنيات سعف النخيل، ماراً بمحطات شتى اللهجات والإشارات والصناعات المدينية.

فواصل من زجاج بين الشرق والغرب

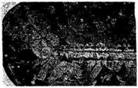
في عام ١٥٥٥ ميلادية يشيّد السلطان أكبر في دلهي معبداً توحيدياً، يتحاور تحت قبته الزجاجية الشفافة ممثلون عن الديانات المختلفة كالمسيحية والإسلامية والبوذية. وقد لعب هذا الحاكم دوراً ثقافياً كبيراً أكّد فيه شمولية الحضارة الإسلامية، وتجلى ذلك في تشجيعه لفن الرسم في المخطوطات. كان هو نفسه رسّاماً، وكان قد وضع مخطوطة تقنية هي الكتاب الوحيد النظري الذي يشرح أسرار المنمنمات الإسلامية في العهد الصفوي



فارس أندلسي في ملامح عربية ـ لاتينية والمخطوطة من صقلية (رسم ٦ أ)



صحن سيراميك من خراسان تختلط فيه الملامح الفارسية بالصينية (رسم ٦ ب)



رسم جداري ـ فريسك يغطي سقف قاعة السفراء في قصر الحمراء في مدينة غرناطة الأندلس (رسم ٧ أ)

والمغولي، كاشفاً غوامضها الحرفيّة والجمالية والفلسفية الروحية. وبما أنه كان متبحراً في علوم أصول الفقه، فقد أصدر فتوى حول رسم الوجوه مفادها: من المستحيل أن يحاكي الرسّام العالم المرئيَّ مهما بلغت براعته في المحاكاة، ذلك أن الطبيعة تملك مادّتها النوعية ونواظمها بالغة الإعجاز، في حين أن الرسام يقنع بالأوهام الإصطناعية التي يسجّلها من خلال الأصباغ والورق. بل إنه وجد أن الرسام ـ على عكس ما يظنّ بعضهم ـ أشد الناس إيماناً بقدرة الخالق، وذلك بسبب تأمّله الدائم في معجزات الخلق والخليقة ومحاولته الحثيثة لسبر نواظمها، والتي تقودها بالنتيجة إلى التسليم بالعجز والخشوع والتواضع أمام إحكام الكون وإعجازية بنائه. والجدير بالذكر أن الإمام محمد عبده في مصر كان قد توصّل إلى الفتوى نفسها فيما يخصّ تحليل الرسم وإباحته، (وهو ما اعتمد عليه مؤخراً محمد عمارة في تحليل التصوير). (رسم رقم ٦)... إن معبد البلور الذي أقامه أكبر ما هو إلا رمز لمنافذ الحوار بين أشواق طاغور وأنّات محمد إقبال من جهة و«الحب» الذي تحمله أشعار غوتِه الألمانية للشرق من جهة أخرى.

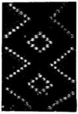
في عام ١٩٢٠ ميلادية يقيم المهندس المعماري «وولتر غروبيوس» (مؤسس مدرسة الباوهاوس الألمانية للفن المعاصر) معبداً بلورياً في مدينة «وومير» تكريماً لمعبد السلطان أكبر (الذي وصفه غوتِه)، تجتمع تحت قبته الشفّافة شتى الأشكال الفنية والحضارية الشرقيّة الغربية. كان هذا المعماري يدعو إلى الشمولية في التعبير الفني، وإلى وحدة التراث التشكيلي الإنساني، وإلى مزاوجة التقاليد الحرفية العريقة مع عالم الصناعة، وذلك بالعودة إلى مفهومات مركزية العمارة في العصور الوسطى حول المتوسط. وقد كان نصيب



أحد السفراء في بلاط بني
الأحمر في نفس الفريسك
(رسم ٧ ب)



تربيعات السيراميك
ورسوم السجاد (رسم ٨ أ)



المربع المائل (رسم ٨ ب)

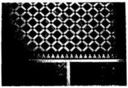
دراسة الفنون الروحية الإسلامية والبوذية والمزدكية كبيراً. فالفنان پول كلي الذي عرف بامتصاصه لرحيق الفن الإسلامي كان من أبرز مدرسي فن الزجاج المعشق. أما الفنان «إيتين» فقد كان يدرس مبادىء المزدكية في الرسم، وكان لا يتورع عن إظهار تبنيه للطقوس نفسها وبالإمتناع عن أكل اللحوم.

وهكذا فقد تحولت وحدة الأديان إلى وحدة الفنون الروحية في مدرسة الباوهاوس. . . (رسم رقم ٧).

وإذا كان التّراشح أكيداً في أشد الحضارات عزلة «من أمثال الآنكا والتيبيت وأستراليا وأفريقيا وجزر المحيط الهادي، فهو أشد حضوراً حول حوض الأبيض المتوسط. ففواصل الأمواج الزجاجية السيّالة، تظل شفافة وقابلة للتراشح. والخصوصية في الثقافة لا تعني الانفصال عن الآخر. من يستطيع اليوم أن يدعي قطع روافد الفن الإسلامي مع الفن البيزنطي والسرياني والسوري والهندي والهلنستي وغير ذلك؟ وسنجد أن پول كلي يؤكد على تلك الخبرة الجمالية الغريزية الكامنة في اللاّوعي الجمعي، والتي تجعل من الإشارات الأولى أداة تعارف وتفاهم، وحوارٍ بصريّ بين حضارات لا يعرف بعضها بعضاً، تماماً كما تعرّف حي بن يقظان في جزيرته النائية إلى الأشكال الهندسية الأولى، والمفردات البصرية الأولى. .

«تحوير المربّع وتربيع الدائرة»

في هذا التعبير الساخر الذي ساقه الجاحظ وهو يتأمل الأشكال الهندسية التي تُكوّر



سيراميك (رسم ٨ ج)



سيراميك وزيليليج وجص
(رسم ٨ د)



لعبة الشطرنج الأندلسية
من متحف مدريد ـ القرن الرابع عشر
(رسم ٩)

وتكعب الخلق والناس، يستحضر تلك الأبجدية البصرية الأولى التي عرفها الإنسان منذ آدم، والتي تفرعت عنها شتى الأشكال والإشارات والرموز في الفنون. . . فلنبدأ بأولها، **بر باعيات المربع والأربعة**.

يؤكد عالم النفس «جون دوي» بأن مفهوم المربع يشكل مفرداً أساسياً في مكامن «اللاوعي الجمعي» لدى الإنسان، ويوافقه الفنان العروف «بول كلي» في دراسته «**تواصل الأشكال**»[٢] التي نشرتها اليونسكو عام ١٩٧٢ وحيث يتحرّى خلود بعض الأشكال الهندسية عبر الأجيال، ويثبت أن الأشكال الهندسية الأولى: المربع ـ الدائرة ـ المثلث، ما هي إلا أبجدية غريزية في المعرفة الإنسانية تشمل الخيال البدائي، والأولي الفطري، (وأحياناً العالم الطبيعي). وبالتالي فهي لغة تواصل تتجاوز حدود الزمان والمكان، لأنها ترتبط بالإنسان، وبإتصاله المشترك بالإيقاع الكوني العام.

وهكذا فحين نستحضر المربع كمفهوم لغوي مشترك، تتداخل صوره في الزمان والمكان، فلا يمكننا أن نتعرض للفن المعاصر دون أن نتذكر المربع المشهور للفنان مالڤيتش في القرن العشرين. وحين نذكر مربع مالڤيتش، نستشف في الوقت نفسه تلك العلاقة الشفّافة المتراشحة بين الفن والفلسفة، فالمربع لدى أفلاطون يخضع كأي شكل هندسي أولي إلى مبدأ «**المثل المعلقة**»، بمعنى أن أي مربّع يقع في عالم المحسوس ليس إلا إنعكاساً لمثال علوي يملك كماله الإلهي في «عالم المثل». فالمربع الخالد في «عالم المثل» لا يمكن رسمه لأنه ليس محدوداً بخطٍّ وليس الخط الذي يحدّه في العالم السفلي (أي عالم الرسم) إلا تجسيداً لماديته، ومساعدة على رسم حدوده في العين. ربّما، لهذا السبب، انتهى مالڤيتش إلى لوحته الأخيرة: «**مربّع أبيض على أرضيّة بيضاء**»، ليمثل غاية



رسم اسلامي طريف، يمثل مرآة تعكس في دائرتها دائرة القمر ودائرة وجه الحبيبة بدور . . . من القرن السادس عشر. (رسم ١٠)



بوصلة بشكل نجمية دائرية
(رسم ١١)

التقشف والتجريد والتنزيه، ولينتهي في الوقت نفسه إلى طريق فيكتور فازاريللي الذي حرّك المربع حول محوره بزاوية ٤٥° درجة، تماماً كما كان يفعل الفنانون الهندسيون العرب مستلهماً من الرقش وفن الترقين الإسلامي أسسه الحركية.

ذلك أن المربع لدى العرب لا يعرف السكون، فهو يتحرك بإتجاه الدائرة، أو يكتفي بالدوران حول نفسه. والعرب لا يفرقون بين المربع والمكعب والرقم الرباعي. وإذا كان لا بد من أن نبدأ معهم من البداية، فهو شكل قُدْسي يتمثل في الكعبة المشرّفة، وفي مساقط الكثير من المساجد إبتداءً من المربع التقريبي الذي بُني على أساسه مسجد الرسول الكريم في المدينة والمدعو مسجد «قباء» (والذي كان في الأساس منزلاً للرسول) وذلك في بداية القرن السابع الميلادي. ولن نجد بعد ذلك مسجداً يخلو من المربع كعنصر معماري أساسي، فإذا لم يكن المسقط العام مربعاً نجد أن الساحة تكون مربعة، أو مسقط المئذنة أو العناصر الداخلية كبيت المال، أو العناصر المعمارية الملحقة مثل المدارس، والبيمارستانات، والخانقاهات، والزوايا، والمقامات، (الأضرحة). وتمثل مدرسة السلطان حسن في القاهرة المبنية بين ١٣٥٦ و١٣٥٧ ميلادية نموذجاً يحتذى في الباحة التصليبية المربعة التي تجمع الأواوين المتقابلة التي تدرس فيها الاتجاهات السنية الفقهية الأربعة: الشافعية ـ المالكية ـ الحنفية ـ الحنبلية. أما مدينة القاهرة نفسها (وحيث كانت تدعى «بالفسطاط» في القرن التاسع فقد بناها جوهر الصقلّي (بناء على أمر المعز لدين الله الفاطمي) وفق مخطّطٍ مربع، أما مآذن المغرب فتعمَّر وكأنها مكعّباتٌ متدرّجة في الصِّغَر، (ليست بعيدة عن مساقط الزيقورات في العهد الرّافدي السوري القديم).



الراية التي سقطت في أيدي إيزابيل من
سلطة بني الأحمر في غرناطة آخر معقل
للعرب والاسلام، نلحظ فيها لقاء المربع والدائرة
(رسم ١٢ أ)



مربعات تدور حول نفسها لتنشىء المثمن وغيره
في التفاف صوفي دائم داخل قبة مفتوحة
على السماء في جامع شرقي، ـ محفورة من الجص ـ
(رسم ١٢ ب)

كذلك لا بدّ من الإشارة إلى أن الشكل الصليبي التربيعي في باحة المسجد الذي استخدم لموافقته طرق التعليم، كان شكلاً سابقاً للإسلام في خراسان، وحيث كان المكعب رمزاً للأرض لدى اليونان. وقد استمرت الأبعاد الرمزية للعدد ٤ في الكيمياء التي تمثل الجهات الأربع والفصول الأربعة، والعناصر الأربعة (الماء ـ الهواء ـ النار ـ التراب)، والأمزجة الطبية الأربعة إلخ.. وليس مصادفة أن بعضاً من الأشكال الشعرية تعتمد على الرباعيات مثل رباعيات الخيام، والمثنوي، وغيرها.

وبما أن الفن الإسلامي لا يفرّق بين البُنى الكبيرية والبنى الصّغيرية، فإن المربع نجده في مساقط المدن والعمارة، ونجده في أصغر الوحدات القياسية في الخط العربي مثل طرازي النسخي والثلث، وخاصة في نظام الخط الكوفي المربع، وحيث توصل الصانع الخطاط إلى استبطان التبادل الإدراكي المتساوي بين الشكل والأرضية، وتوصل فيما بعد إلى المربع السحري (الذي وفد من الهند) والمسمّى بالوفا، وهو مربع يقسم إلى عدد من الأقسام المتساوية التي تحقق عدداً من الألاعيب السحرية والكيميائية، سواء بوضع أرقام أو حروف أو إشارات، (العالم الرياضي «البني» مثلاً يقسم المربع إلى ٦٢٥ مربعاً، بحيث يضع في كل طرف ٢٥ مربعاً صغيرياً)، ونجد إشارات في علم الجَفْر إلى هذا المربع: في **«كتاب الموازين»** لجابر بن حيان، في **«المنقذ من الضلال»** للغزالي، وفي **«رسائل أخوان الصفاء»**، وغيرها. حتى نصل اليوم إلى **جماعة البحث عن المفردة التشكيلية في تونس**. ومهما يكن، فإن المربع الصُغيْري قد طُبق في الحرفيّات العربية إبتداءً من مربعات



جدار بيت المال في صحن جامع أمية الكبير في دمشق
المبني منذ عهد الوليد بن عن الملك ٧٠٩ م (رسم ١٣)

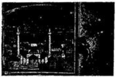


تطور القبة قبل الإسلام في الممالك السورية الرافدية
(رسم ١٤ أ)

السيراميك والفسيفساء وانتهاء بالسجاد والأقمشة.. وفي الرقش الذري بشكل عام... (رسم رقم ١٨).

كيف تحول المربع الى رقعة شطرنج، ومساحة من الوهم البصري؟

منذ أن عرف الإنسان المربع (كشكل مختزل للحيز المستطيل)، عرف كيف يقسّم الفراغ البصري إلى مربعات متساوية، ولكنها متناوبة بين الأسود والأبيض، بمعنى أن كلّ مربع أبيض يجاور نقيضه المربع الأسود، والعكس صحيح. ولا يمكن الاستهانة بهذا البرنامج الأولي في تكوين الفراغ، فمثل هذا البناء البسيط هو الذي قاد إلى تعقيدات ما يسمى بتداخل الإدراك بين «**الشكل والأرضية**» (وفق تعبير جماعة الفلسفة الألمانية «الغشتالت»،) في مثالنا هذا تدرك العين حقيقتين متناقضتين، تحملان القوة الإدراكية نفسها، فتارة نُميز مجموعة مربعات بيضاء على أرضية سوداء، وتارة أخرى مجموعة مربعات سوداء على أرضية بيضاء، بمعنى أن المربع الأبيض والمربع الأسود، يتبادلان دوراً متناقضاً بين الأمام والخلف، السلب والإيجاب. وقد استغرقت الزخرفة العربية في هذه اللعبة فتقصدت براجها الشطرنجية ابتداء من أحاديّة اللون أي الأسود والأبيض وانتهاء بتعدّدية اللون أي بتناوب الألوان الحارة والباردة. وهكذا انتهينا إلى ما يسمى «**بنظام المجموعات**» المستقي من نظام تبادل الطرفين والوسطين الجبري، وقد طبق في تربيعات السيراميك (الزليج) ومربعات الفسيفساء، والآجر والأقمشة (التي تعتمد على مربعات اللُحمة والسُدى)، مبادىء لونية معقدة تعتمد على: الإنسجام، والتكامل، والتناقض، وبشكل إيقاعي قريب من النوتة الموسيقية. والواقع أن هذا النظام يضمن دوماً نمطاً من



قباب المهندس المعماري الكبير سنان باشا
في مخطوطة فلكية إسلامية عن القسطنطينية
(رسم ١٤ ب)



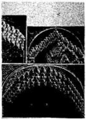
أحوال من المقرنصات
قصر الحمراء الاندلس (رسم ١٥ أ)

التوازن البصري بين السطح المتقدم والسطح المتراجع بحيث تظل المحصلة دوماً مسطّحة اعتماداً على معادلة بسيطة؛ [(+ ١) + (− ١) = ٠]، ناهيك عن أن الخطوط المتعامدة والمتوازية تجنّب العين إنحرافات المنظور (ومشكلات الخطوط الهاربة نحو الأفق).

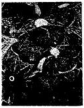
ولعلّ أكبر تعبير عن هذه الصيغة، سطوحُ مربعات السّيراميك الفَيْروزيّ المزرق، أو المائل للخضرة، والذي تنتقل فيه العين من مربعة إلى مجاورتها برهافة، وتباين حسّاس ناتج عن تغيّرات درجة اللّون، وتغيرات زاوية أشعة الشمس، هذا الانتقال الأفقي ذو الاتجاه الواحد، شبيه بنظام الموسيقى العربية الأفقيّة التي تعتمد على التقاسيم اللّحنية والمونولوج، وتستدعي معنى الذكر وتنويعات أسماء الله الحسنى. في مثل هذه الألاعيب البصرية تبرز حقيقة تصوّفية كبيرة مفادها أن عين **البصر** تُخطىء دوماً، لذا فعلى الفنان أن يترصّد حقيقة أعمق، عن طريق **عين البصيرة**، أو عين القلب النّورانية.

وقد توصل العرب في هذا التقسيم إلى دمج البصريات بالرياضيات والموسيقى وبالسحر، وذلك عن طريق علم الجفر، وما يسمى «**بالمربعات السحرية**»، التي استعارها الفنان پول كلي، وطبقها في تدريسه في مدرسة البارهاوي الألمانية، والتي تعتمد على إمكانية غير محدودة في ملء هذه المربعات بأنظمة لونية، أو إشارات «غرافيكية»، مما لا يتسع المجال لشرحها بإسهاب.

وإذا كان العرب لم يعرفوا لعبة الشطرنج قبل الإسلام، فإن نظام هذه الرقعة يعود إلى ما قبل الإسلام. نجده في الفنون الرّافِديّة والسوريّة، في السّراميك السومري والأكادي.



الرباط - المغرب (رسم ١٥ ب)



اصفهان - إيران قاعة موسيقى (رسم ١٥ ج)

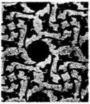
علينا إذن أن نفرّق بين نظام رقعة الشطرنج الذي تشكل واحدة من التقاليد الجمالية الأساسية في الفن الإسلامي، ولعبة الشطرنج المرتبطة بتقدم علم الرياضيات. وتعود إلى البيروني الدراسة الأكثر جدية حول الشطرنج، يروي فيها قصة ولادة اللعبة التي أهداها أحد الرياضيين الهنود إلى السلطان، فأراد هذا الأخير أن يكافئه، وذلك بأن يَسْتجيب لما يطلبه العالم مهما كان. فطلب العالم من السلطان عدداً من حبّات القمح، تساوي الأعداد المتضاعفة في رقعة الشطرنج، وقد بدا هذا السؤال متواضعاً لأول وهلة، ولكن ما أن انتهى الحساب حتى تبين للسلطان أن مملكته بأجمعها لا تحوي هذه الكمية من القمح التي طلبها العالم.

ومن المعروف أن البيرونيّ كان يتقن عدداً كبيراً من اللّغات، لذلك، سواءً نقل هذه الرواية عن السنسكريتية أو الأردية أو البهلوية يظل معناها الرمزي أبعد من السؤال المألوف من اخترع الشطرنج؟ العرب أم الهنود أم الفرس؟

والجدير بالذكر أن العرب قد أدخلوا هذه اللعبة إلى أوروبا ابتداءً من ٩٤٥ ميلادية (وبالتحديد في عهد الفونس العاشر)، ولم يسأل الأوروبيون من اخترع هذه اللعبة، بل تابعوا تعلّمها وتطويرها حتى وصلت اليوم إلى العقل الإلكتروني والكمبيوتر.

إن تاريخ الشطرنج يمثل أسطورة الارتحال من عقل إلى عقل، ومن شعب إلى شعب، كطائر لا يعرف وطنه خارج حدود الذكاء والرياضيات الإنسانية.

وتحفظ لنا رسوم العصور الوسطى في القرن الثالث عشر رسماً يمثل مباراة في الشطرنج تجري في خيمة عربية بين أحد فرسان صلاح الدين الأيوبي، ومحارب صليبي



زخرف سيراميكي
وفق نظام حلزوني
(رسم ١٦)



ايقاع من التخيل في مخطوطة عربية إسلامية
من القرن السادس عشر (رسم ١٧ أ)



النخلة المرسومة على جدار
بيت المال بالفسيفساء المزجج . .
تحولات في التقنية البيزنطية ،
وفي المسقط المثمن وترتيب الاعمدة الكورنثية (رسم ١٧ ب)

من الفرنجة ، مما يشير إلى أن الشطرنج كان يشكل واحداً من الهوامش البعيدة عن التنافس والصراع الحربيّين. رسم (٤) ورسم (٩).

أما الدائرة فهي توأم المربع ومكمله الهندسي، فإذا كان المربع سكوناً مطلقاً فالدائرةُ هي الالتفافُ الكوني الدائم. وهكذا تقودنا الدائرة من جديد إلى أطروحة پول كلي، فهي، كما ذكرت، إحدى المفردات المعرفية الأولى الشبيهة بتعرّف الإنسان على ظلّه وصوته، على دائرة كونه وبيئته، نعثر عليها مرسومة أو محفورة أو منحوتة في رسوم وزخارف شتى الشعوب، سواء المتصلة، بعضها ببعض أو المنفصلة، متحررة من إسار الزمان والمكان.

لقد عرف الإنسان الدائرة منذ أن تعرف على الشمس والقمر، على التفاحة والبطيخ والفطر وغيرها من الثمار المدوّرة. واستلهم الصحن من غطاء جوز الهند الكروي كما استلهم القبة من بطن السماء المكورة. واستلهم العرب شكل العود البيضوي من قفص صدر الحمام. وفي سياق تأكيد هربرت ريد على أنّ الخزف يعكس حضارات الشعوب، يشير إلى الفرق بين الدائرة الصينية والدائرة اليونانية في آلة الخزاف لدى كل منها أن الأولى تكسر هندسيتها باللمس وضغط أنامل الخزّاف، والثانية تُصقل مرات ومرات لتقارب الكمال الذي تتخيله الأفلاطونية عن الدائرة المثلى متربعة على عرشها في «عالم المثل المعلقة» والتي لا يمكن رسمها لغياب المادة منها، ولقد تبيّن للإنسان ومنذ اكتشافه لهذه الأدوات الأوّلية المدوّرة أو المكورة أن الشكل الكروي هو الأصلح لحفظ

الحرارة، فُصمّم إبريق الشاي والقبة المعمارية، الآجرية في المناطق الحارة، والجليديّة في المناطق القطبية، وبقدر ما تحمل القبة من وظيفة حرورية، أشبعت فيها بعد بالمعاني الرمزية، فهي إشارة إلى الدائرة الفلكية، والقبة السماوية. وقد جعل المسلمون بشكل عام الأفلاك في مراتب من الدوائر، ومثلوا الخرائط على دائرة سماوية.

وورث العرب فكرة «الأغورا» اليونانية في اجتماعاتهم سليلة المائدة المستديرة العريقة، وهكذا عرفنا: **دائرة الحكمة ودائرة العلم، وحلقة الدراويش** التي تعكس برقصاتهم الدائرية التفاف حركة النجوم والأفلاك، وحول البحرات الداخلية المستديرة.

ومما تجدر ملاحظته في رسوم المنمنمات العربية الإسلامية (خاصة «في المخطوطات السابقة للقرن الثالث عشر والمرتبطة باسم الواسطي) أنّ الهالة المسيحية المذهبة التي كانت تستعمل حول رؤوس القديسين في الأيقونات السورية والبيزنطية فقدت معناها القدسي لتحافظ على كمونها التشكيلي البحت، وذلك في اقتصار استخدامها حول رؤوس الأشخاص الأساسيين في الرسوم، مثل الخليفة أو العاهل، لتفريقه عن العامة أو بطانة القصر. وهكذا نجد أن الواسطي قد طوق شخصيات مقامات الحريري وأبطاله الأساسيين بهذا القرص الذهبي (مثل أبو زيد). ولا نُغالي إذا قلنا إنّ هذه الدوائر حول الرؤوس، تُعَدُّ جزءاً من قوة «التنزيه» المتحالفة مع بقية الخطوط اللاتمثيلية في الألبسة خاصة الحلزونية منها، والتي تؤكد على كراهية «التشبيه». وليست قوة المربع والدائرة في الفنون الإسلامية إلا تدعيماً للتصور المطلق الهندسي في التعبير البصريّ، لهذا كانت الدائرة على الأغلب تحمل معنى كونياً شاملاً، ترمز به إلى لا نهائية الوجود ونسبيته، وذلك من خلال توحد عالمه الصغيريّ الجزئيّ وعالمه الكبيريّ العملاق، بما يشبه العلاقة بين قطرة الماء والمحيط، وفي هذه النسبية يقول جلال الدين الرومي:

«وتحسب أنك جرمٌ صغيرٌ وفيك انطوى العالم الأكبر» متفقاً مع قول النفّري: «الإنسان كون صغيرٌ، والكون إنسان كبير». فالدائرة مثلاً تطبق في مخططات بعض المدن مثل بغداد التي بناها المنصور على نهر دجلة، كما نجدها في قباب الأبنية الدينية والدنيوية، خاصة لدى المعماري العثماني الكبير سنان باشا الذي دمج التقاليد البيزنطية بالإسلامية في القبّة، ليصل إلى إيقاعات موسيقيّة مكوّرة تعتمد على تعددية القباب وقياسها وتدرج مواقعها، من مثال التكية السّليمانية في دمشق (التي تحولت اليوم إلى متحف حربي)، كذلك نعثر على شكل الدائرة في أدق الصيغ الذرّية في الرقش والزخرف، وفي النجميات التي تغطي جدران الأوابد والمساجد والقصور. والنجمية نتاج

هندسي لتحول المرّبع إلى دائرة من خلال مـروره بعدد من مضـاعفات أضـلاعه. تشكـل الدائرة كذلك وحدة أساسية في بناء الخط العربي كمثل زوجها المربّـع، خاصـة في الطراز النسخي. وسنجـد أن معلم الخط النسخي الأكبر أبـو عـلي بن مقلة (القـرن العـاشر الميلادي، يثبت قواعد هذا الطراز واضعاً الألف داخل دائرة جاعلاً من هذا الحرف قـطراً لها، ومن هذه الانطلاقة يبدأ خضوع الأحرف التالية لنسب الدائرة نفسها. وهكـذا وقبل ستة قرون من تسجيل الجسد الإنساني في دائرة ليـوناردو دافنشي يـطبّق ابن مقلة الدائـرة نفسها على جسد الألف، الحرف الأول من الحروف المقدّسة.

لقد ورث العرب المحـدثون الـدائرة من العـرب البائـدين (في الحضارة الـرافدية السورية القديمة) فقد اكتشف أجدادهم في الدائرة: الدولاب، ثم تطورت ميكانيكية هذا الاكتشاف بشكل متسارع إلى العربة والمحراث والدرّاجة والقطار والسيارة ودوائر البوصلة والإصطرلاب وخطوط العرض والطول، وغيرها مما يهرب من الذاكرة، ويقبـع في مكامن اللاوعي تحت أبجدية واحدة: الشكل الدائري، (رسم رقم ١٠).

كيف تحولت دائرة القمر الى قوس الهلال؟

تحولت الدائرةُ إلى قمر، وتحوّل القمر إلى هالةٍ تطوّقُ رأس المسيح وحـواريّيه لـدى رسوم وإيقونات: السريان واليعاقبة والنساطرة والأقباط، وذلك قبـل أن تنتقل إلى رسـوم كنائس روما وبيزنطة.

ثم رأينا كيف تحولت تلك الهالة التي كانت ترتبط بـالإشراق الروحي لتـطوّق رأس ابي زيد السروجي في رسوم الـواسطي (التي زينت مقـامات الحـريري)، وظلت الـرسوم العربية الإسلامية تستعمل الهالة للتأكيد على أهمية بطل القصـة. ولم يرسمـوا أرسطو مـرة دون هذه الهالة الدائرية التي حيّرت المختصين في التّصوير الإسلامي.

وقـد فات هؤلاء أن الإسـلام كان قـد استخرج من القمـر: الهـلال معتمـداً عـلى التوقيت القمري، في كل مرة يهلّ هلال رجب أو شعبان أو رمضان يدخل العـالم في شهر قدسيّ جديد، تتداخل معاني الهلال بالإهلال والتأهيل في الأدب العربي، ليصل إلى معنى التّرحاب في كل مرة يحلّ فيها شهر جديد.

ثم أصبح الهلال رمـزاً للتوحيـد في الإسـلام، فهـا هـو يتـوّج القبـاب والمـآذن في المساجد، يتّجه كالبوصلة الروّحية. بإتجاه الكعبة مـوازياً للمحـراب وعمـودياً على جـدار القبلة، وكأنه السّهم الذي يقود الصلاة بإتجاه موطن الوحي.

وهكذا عاد للهلال معناه الروحي والإشراقي، تعبر عنه الآية الكريمة: «وكتاب أنزلناه إليك لتخرج الناس من الظلمات إلى النور» (سورة إبراهيم آية: ١). وعندما أُعيد بناء مسجد الرسول الكريم بعد وفاته، في المدينة، جعل عمر بن عبد العزيز في سقف الحرم أهلّةً ذهبية تستعيد ذكراه.

واجتاحت الأهلة أشكال الزخرفة العربية الإسلامية: على أطراف سجاجيد الصلاة، على أغلفة الكتب والمخطوطات، على رسوم الأواني الخزفيّة والبرونزية والنحاسية والفضيّة.

ويُروى أن المظلات التي كان يتظلّل بها خلفاء بغداد كان يتوجّها الهلال، كما كانت أشكاله تزيّن رؤوس الخيول العربية الأصيلة، واستبدل الصليب بالهلال في بعض الكنائس التي تحولت إلى مساجد في الأناضول.

ثم عادت دائرة القمر من جديد، فجعل الدرهم والدينار دائرياً، وحفرت فيه وجوه السّلاطين والخلفاء يطوقها دوماً الهلال، ولعله من الجدير بالذكر أن صكّ النقود قبل الإسلام لدى العرب والساسانيين كان أيضاً دائرياً. وكان يحمل أهلّةً أيضاً.

لم يخترع العرب المسلمون لا القمر ولا الهلال، ولكنهم عدّلوا من معانيهما الرمزية، وظل القمر رمزاً للإشراق الروحاني والعشق المطلق التصوفي، فكثيراً ما نسمع بأسماء: قمر الدين وشمس الدين وبدر الدين، وشهاب الدين، وتتكرّر في ألف ليلة وليلة أسماء: بدر البدور وقمر البدور وقمر الزمان وابن المهلل..

والقمر منذ الجاهلية كان رمزاً لوجه المعشوقة، بعيدة المنال، وقد اخترت للقارىء رسماً ليس أشد منه تعبيراً عن هذا المعنى يعود للقرن الرابع عشر ويمثل مرآة دائريّة تعكس وجه الحبيبة ووجه القمر بدائرتين أصغر، إنه العشق المختلط بين الدائرة والقمر، بين الهندسة والروح، بين التنزيه والتشخيص... (رسم رقم ١١).

تكعيب الكرة، وتكوير المكعب

نستعير من جديد تلك الصورة الساحرة التي هندس فيها الجاحظ مجتمعه، وقلب فيها الناس من مربعات إلى مكعبات ومن دوائر إلى قباب وكرات. إنه التحول من الشكل إلى نقيضه، تماماً كما هو الرقص في المثمّن:

رأينا كيف أن مربع «مالفيتش» قد وصل إلى طريق مسدود، كمثل الأسطوانة

اللونية التي تناهت إليها أبحاث «روبرت دولوني». ولكن العرب، المهندسين منهم والمزخرفين والفنانين، كانوا عبر أجيال قد عرفوا كيف يتجنبون (في تطورهم الحِرَفيّ) هذه الطرق المسدودة، وذلك بتحريك السّاكن، وتسكين المتحرك. ابتدأوا بتربيع الدائرة وانتهوا إلى تدوير المربع، عبر تحولات لا نهائية، نظراً إلى أن المربع ما هو إلا دائرة مختصرة إلى أربعة أضلاع، وأن الدائرة ما هي إلا مربّع لا نهائيُّ الأضلاع.

لو تخيلنا مربعاً يلتف حول مركزه بزاوية ٤٥°، فإننا نحصل على مربع مائل (يختلف عن المعيّن)، ولو تركنا مرتسم هذه الحركة على دائرةٍ، لحصلنا على شكل المثمّن الذي يُعدّ رمزاً للفن العربي الإسلامي، بسبب انتشاره ودخولهِ في شتّى المواد: من السجاد إلى السيراميك، ومن البحرات إلى المساقط المعمارية، في تنوع لا نهائيّ من المضلّعات ذوات الخطوط المستقيمة. وبدوران المرّبعات وفق مركز الدائرة، نحصل على نجميات وزهريات أغنت الطرز الزخرفية في شتى بقاع خارطة الفن الإسلامي.

إنّ مضاعفة أضلاع المربع كانت تقودها الرّغبة الدائمة في الوصول من المربع إلى الدائرة، وهكذا عرفنا مضاعفات الـ ٤ ـ ثم الـ ٨ ثم الـ ١٦ حتى ٢٤ ضلعاً. فكلّما ازداد عدد أضلاع المضلع النجمي ازداد الإحساس الوهميّ بالتفافه وبتسارعه. ولعل ما هو جدير بالذكر أن «باكار» نقل في كتابه تصريحاً لأحد المعلمين المغاربة بأن الطرز الزخرفية العربية لم تكن لتتجاوز، عبر القرون، الـ ٢٤ ضلعاً في النجمية، في حين أنّ مضاعفة هذا الرقم تَمّ ابتداءً منذ بداية القرن، فوصل إلى ٤٨ أو أكثر مِمّا ضاعفَ من الإحساس بحركيّة وذرّية النجميات الفسيفسائية في جدران المغرب.

وما الشكل المثمن إلا ثمرة لقاح الأشكال الثابتة والمتحولة. وفق المعادلة الرمزية التالية:

الشكل السالب (المربّع) + الشكل الموجب (الدائرة) = الشكل الكامل (المثمن).
تعبّر هذه الولادة عن ثنوية فلسفية تتصل بالمحطات والمراتب الروحية التكاملية لدى المتصوفة، وتجربة: الإتحاد والإنفصال ـ الجمع والتفريق ـ القبض والبسط ـ الصحو والسّكر، وبالعكس. لذا فإنّ الرقص الصوفي يتم في ساحة مثمنة، ويعكس أنماطاً من السماعي (الرباعي والمثمن) الذي لا يتسع المجال لشرحه.

يتحول المربع والدائرة إلى المكعب (رمز الأرض) والقبة (رمز السماء)، وينكشف من خلال هذا الحوار الجديد المعنى الرمزي الكامن خلف المثمن وتحولات الحجوم عمودياً

من الحياة المادية إلى الحياة الخالدة، من الموت الأرضيّ إلى الأبديّة السماوية، من الأطروحة إلى عكسها.

كان مثل هذا التحول يشكّل هاجس الحكمة في العصور الوسطى، وبالذات في الفكر السيميائي في علم تحويل المعادن الخسيسة (الرصاص) إلى المعادن الثمينة (الذهب)، والخيمياء ترادف عند العرب علم الكيمياء السحرية (التي عرف بها جابر بن حيان)، ويقال عنها أحياناً الهرمسية (نسبة إلى هرمِس).

إن المثمن كمثل المربع والدائرة، أبعد تاريخاً من الفن الإسلامي الهندسي، فهو منذ العصر الرافديّ، خاصة السومري، استوحي من شكل زهرة المرغريت ذات التويج الأصفر والوريقات الثماني، البيضاء، وكان يسمى بزهرة الربيع، أو زهرة اللؤلؤ، أو اللؤلؤية، ورثها اليونان (الفيتاغورية) ثم الرومان، ثم البيزنطيون (الهرمسية الخيماوية) والمسيحية السورية المحلية ابتداءً من الغنوصية وانتهاء بالتجليّات السريانية.

ويؤكد الكسندر بابادوبولوس(*) أن العرب ورثوا المفردات الهلنستية الأوسطية عن طريق الاحتكاك، بالفن البيزنطي والفن السوري المحلي، والرّافديّ القديم. ولكن المهندس الأثري ميشيل ايكوشار يظل على رأس من ثبّت من المستشرقين نظرية التواصل الهندسي المتوسّطي سواء في الزخرفة أو في العمارة، واعتمد في إثبات نظريته على متابعة المساقط المعمارية حول البحر الأبيض المتوسط، فوجد أن المثمن يغلب عليها جميعاً سواء أكانت يونانية أو رومانية، بيزنطية أو إسلامية. والواقع أن الكثير من المستشرقين يعتقدون بعلمانية هذه القرابة الهلنستية مثل لوسيان جولفان المختص بالعمارة الأموية خاصة التي بنيت في عهد الوليد بن عبد الملك في القرن الثامن، والتي تحتوي على الجوامع الرئيسية الثلاثة في صدر الفن الإسلامي: جامع أمية الكبير في دمشق، جامع المسجد الأقصى في القدس، جامع الرسول الكريم (قباء) في المدينة المنورة. ويصل إلى نتيجة أن توضّع الطبقات الجيولوجية للتقاليد الجمالية المتوارثة (في جامع أمية الكبير) ما هي إلا إشارة ذات معنى، تكشف التوليف العميق الذي قامت على منطقه الهندسيّ الزخرفة الفنية

(*) A. Papadopoulo, *l'Islam et l'art musulman,* Mazend. 1976. Paris.

A. Paccard, *Le Maraco et l'artisana traditionnel islamique dans l'architecture.*

M. Ecochard, *Filiation de monuments grecs, byzantins et islamiques,* Librairie orientalist., Paul Genlhner, Paris 1977.

R. Ettinghawsen, *From byzantium to sassanian Iran and the islamic World.* Leiden, e.j. Brill, 1972.

الإسلامية. وقد دعم موقفه هذا رسوم «اتنغهاوزن» المقارنة، بين المساقط والزخارف الثمانية البيزنطية والإسلاميّة.

إذا كان هذا التوليف والتوريث والإتصال حقيقة لا يمكن تجاوزها تشمل كل الحضارات، فإن دراسة خصوصية استخدام هذه المفردات المشتركة ينقصها دوماً الجدية، فالمسقط المثمن لم يكن أكثر من «وثبة حية» في العمارة الإسلامية. فإذا ما تناولنا مثالاً متواضعاً وهو بيت المال في الجامع الأموي الكبير في دمشق، وتجاوزنا استمرار عادة البناء على المثمن، فإننا نجده أول آبدة من نوعها تمثل حجرة الخزانة المثّمنة المحمولة على ثماني أرجل (الأعمدة الكورنثية)، وجدرانه الخارجية تسطع ـ كمعرض فني في الهواء الطلق ـ بذرات الفسيفساء البلوري، أو التجريدي الهندسي، ناهيك عن توهج العلاقات اللّونية بين مذهبات الخزنة وتوتياء القبة، وتعدين المزلاج... إلخ.

فإذا كانت هذه هي الحال في شدة تميّز بواكير العمارة الإسلامية، فما هي حال خصوصية العمارات المتأخرة، المملوكية، والسلجوقية وغيرها، وأخص بالذكر عمارات سنان باشا ذات الإيقاعات الثمانية في القباب، في نهاية القرن الخامس عشر. (رسم رقم ١٢ و١٣).

القبة سقف للسماء

المربع والدائرة، المكعب والكرة، ما هي إلا جزء من المعرفة الإنسانية التي تقع بين الوعي والغريزة، من هنا بدأت قصة القبة في العمارة، ومنذ ما قبل التاريخ حيث كان الإنسان يُقلّد الحيوانات في بناء مسكنه الأول، فيحفر حفرة شبه دائرية مدعّمة الجوانب بالحجارة ثم يثبّت عليها خيمة أو شكلاً مخروطياً من فروع الأشجار أو القشّ أو الطين أو الجلود أو القماش المقبّب كما هو الحال في الجزيرة العربية والصين.

وقد عثر علماءُ الآثار على مثل هذه الحفر الدائرية في مصر الفيوم (في العصر الحجري)، وكانت مساكن بلاد الرافدين دائرية في منطقة حسّونة الموصل (الألف الرابع ق. م.)، وكان البابليون يعمرّون قبّة على مداخل الزيقورات في مدينة أور (٢١٢٥ ق. م)، واستمر السّاسانيون يعمرّون قباباً حقيقية في فيروز أباد (القرن الثالث ق. م.) وأخذ اليونان في تشييد القباب فوق المدافن الدائرية، كما استعمل الرومان في قبابهم

الخرسانة. وسنجد أن المنطقة العربية قبل الإسلام عامرة بالقباب من أمثلتها الباقية: معبد مارينون بغزة (القرن الثاني الميلادي)، وقصر النوايس بالقرب من عمان (أواخر القرن الثاني الميلادي) وحمام بالقرب من مدينة البتراء، والقبة الخشبية لكنيسة سمعان بالقرب من حلب (٥٠٠ م). .

وتُعَدّ قبة الصخرة (٦٩١ م) أول قبّة في العمارة الإسلامية، كاستمرار للتقاليد المحليّة والبيزنطية، أُشيعت فيما بعد في بقية المساجد، لتشكل فراغاً فوق المحراب، ثم تكررت القباب بشكل أصغر في زوايا المساجد وتعدّدت لدى المهندس العثماني سنان باشا لتبلغ ذورتها في الإيقاع البصري وتعدد المستويات والنسب. ولم يقتصر وجود القبة على المساجد بل تعدّاه إلى بوابات المدينة مثل القاهرة والقصور الأموية، والمدارس والمدافن إلخ. .

وتُبنى القباب عادة من الطوب أو الآجر، والحجارة والخشب. . . فإن كانت حجراً نحتت عليها الزخارف، وإن كانت من الآجر غُطّيت بالسيراميك والقيشاني أو الرّخام (مثل تاج محل الشهير)، أما السطح الداخلي فيعتمد غالباً على الحليّات الجصيّة، وقد شاع استعمال المقرنصات داخل القبة في منطقة التمفصل تسمح بالتحوّل من المربّع إلى الدائرة. . . (من المسقط الرباعي إلى القبة الدائرية). .

وتتعدّد طرز هذه القباب بين: نصف كرة وجزء من كرة مدبّبة وشكل بيضوي أو مخروطي أو بصَلي أو مضلّع يعلوها على الأغلب هلالٌ أو فانوس، وعنقها يسمى «بالطنبور» كثيراً ما يكون مثقّباً بنوافذ.

تطلق أحياناً كلمة «قبة» على المدافن والمزارات والأضرحة ومقامات الأولياء والشيوخ والمرابطين والمشاهد. وقد ورثت هذه الأضرحة المعنى الرمزي للقبة المعبّرة عن السماء والعالم الأبدي مقابل المكعب الذي يعبر عن الأرض والعالم السفلي، وفي كثير من طراز الأضرحة نلحظ هذا التحول من المسقط المربّع للحجرة المكعبة والقبة عبر أشكال معمارية ثمانية، مما يذكر بالآية الكريمة: «الله الذي رفع السماء بغير عمد ترونها. . .» (سورة الرعد، آية ٢). (رسم رقم ١٤).

المقرنص: شهيق الكتلة وزفيرها

يتفرّع من تزاوج المكعب والكرة نموذج معماري زخرفيّ شائع هو المقرنص الذي يُعَدُّ أحد أهم العناصر المعمارية والزخرفية في العمارة العربية الإسلامية، مع ذلك

فالدراسات حوله (خاصة العربية منها) شحيحة، ومعرفة الناس به غائمة.

وإذا كان من باب التحرّي الصعب، أن نجد له أمثلة مبسطة في أصوله الرافدية، (خاصة وأن بعضهم يدعي أن النحت البارز في إفريز كنيسة بالرمة في إيطالية ما هو إلا نوع من المقرنص).

فإن المقرنص يشكّل سمة خاصة من تميّزات العمارة الإسلامية. لنتذكر معاً تلك التخريمات الحويصليّة، تلك الثريات الناتئة والبارزة، ذلك الكريستال المشع من الجص الأبيض، الذي يشيع السحر في سقوف وقباب وحوافي قصر الحمراء في الأندلس. يملك المقرنص دوماً قدرته على التخييل وذلك باستحضارة الأشكال الطبيعية الأسطورية كأعشاش النحل، والغابات الكلسيّة للصواعد والنوازل؛ ثريات معلقة في السماء عجنت ونحتت من نور، بحيث أن العين لا تكاد تفرّق بين المقعّر والمحدب، بين الناتىء والغائر، بين السالب والموجب، بين الشهيق والزفير، في تلك الرئة السحرية القريبة من أشكال أبواق الأرغن (الأورغ) التي تذكرنا بكلمة ابن عربي: «بين كل شهيق وزفير، نموت ونحيا».

وإذا كان دور المقرنص البصري مجهولاً، فإن دوره الصوتي يكاد يكون مغلقاً، فرئة المقرنص قادرة على امتصاص الأصوات، وصدّها وتفخيمها، حتى أن بعض أنماطها الفخارية في مساجد القاهرة تثبّت في مؤخرة الحرم، وذلك لتضخيم صوت الخطيب على المنبر، وترداد أصداء المصلين ودعاءاتهم.

ويعرف المُقرنص منذ القرن الحادي عشر كعنصر معماري (سميّ زخرفياً لأن وظائفه المعقدة كانت مجهولة)، فهو معلق بالعمارة، ولا يندمج بإنشائيتها، أي أنه لا يملك وظيفة مادية لها علاقة بتوزيع الثقل والدعم الهيكلي، وهذا يعني أن دوره الأساسي جمالي، أو بالأحرى نفسي، فهو يصطنع وهم التهوية البصرية للفراغ المعماري، أي أنه يُوهم بالإتساع الشهيقي، وذلك عن طريق انتشار الضوء، وبذلك يؤكد صفة أساسية تميز العمارة الإسلامية وهي الرغبة في تفريغ الكتلة، وتشييد عمارة خفيفة، متناقضة مع عمارات الكتل والجدران المصمتة الرومانية. ربّما، لهذا السبب العميق تُعَشّش المقرنصات في زوايا الصالات، لتموّه الإحساس بلقاء السّطوح والزوايا بين الجدران. وقد تطور إنشاؤه بشكلٍ ملموس في القرنين الثاني عشر والثالث عشر في الأروقة السورية، قبل أن ينتقل إلى مصر، حيث ازدهر استعماله وتعدّد في الواجهات والمنائر، فأصبح منبسطاً على

الحنايا، يحدّد أحياناً أطراف النوافذ والأقواس والأبواب، يزين حيناً آخر تيجان الأعمدة، ويجتاح كامل السطح الداخلي للقبة، كما يتشكل منه بعض طرز المحاريب المتأخرة، والعقود، ومثلثات القبة، ويدعّم البروزات المعمارية المسمّاة «بالخراجات». ونجده بصورة خاصة في العراق وخراسان يزين البوابات العملاقة للمسجد الجامع والذي نسمّيه «بالبيشتاق»، ونجد أبلغ أمثلته في جامع أصفهان.

أما صناعته فهي لا تقتصر على الجصّ، فقد يكون من القرميد أو الحجر أو الخشب. وهذا الأخير نجده محفوراً وملوناً في كثير من محترفات المغرب، بحيث أنّ الحرفي يتوخّى تلوين الحُوَيصلة المقعّرة بلون متقدم كالأحمر، والحويصلة المحدّبة بلونٍ متراجع كالأزرق، مما يُضاعف تداخل الإدراك المركب في وهم تبادل الأرضية مع الشكل، مرة بثنائية الحجم ومرة بثنائية اللّون، ويزداد اختلاط الخارج بالداخل عندما يتحرك المشاهد، ولعله واحد من أصول الفن الحركي المعاصر الذي يتموّر أمام شبكية الرائي، وكأن عين البصر لا ترى إلا أوهاماً، بعكس عين البصيرة التي تتحد مع الحقيقة العليا.

وقد اختص المستشرق ميشيل ايكوشار بإعادة الرسوم الهندسية المعقدة لمقرنصات حمامات دمشق، تلك الرسوم التي تكشف بتعقيداتها، مرتسمات تسمح بالإنتقال من المربع إلى الدائرة ومن المربع إلى المثمن، وبالعكس (رسم رقم ١٥).

الحلزون: الالتفاف الكوني

عندما تتحول الدائرة إلى حلقات جاذبة أو نابذة، متناقصة أو متزايدة، ينتج شكل هندسيّ شائع هو الحلزون الذي يعبّر عن الالتفاف الكوني، الصّاعد النازل. وقد تعرّف الإنسان على الشكل الحلزوني قبل أن يصوغه فنياً وذلك من خلال أنظمته في الطبيعة، ابتداءً من شكل غلاف الحيوان الذي أخذ الاسم منه: **الحلزون**، وانتهاء بالمحارة الصّدفية التي تحفظ لنا صوت هدير البحر، مروراً بنسيج بيت العنكبوت.

عُرف قبل ألفي سنة من ميلاد المسيح (في سومر وبابل)، من خلال المتاهات المعمارية الحلزونية المدعاة بـ«الزيقورات»، والتي تحمي حميمية المعبد من الأرواح الشريرة، ومن الدخلاء الغريبين عن تعاليم الكهنة، وعرفوه في مدينة ماري السورية القديمة التي تعود إلى ثمانية عشر قرناً قبل المسيح، في الإفريز الشهير المزيّن بالحلزونيات المترابطة التي تؤطر مشهداً تتويجياً ملكياً. وتعرف عليه عرب البادية في العواصف الزوبعية، وما ترسمه من آثار التفافيّة على أديم الرمّال في الصحارى. أما اليونان فقد

عرفوا «بوق الخيرات» ومثلوه في أغلب الأشكال الإغريقية، خاصة في منحنيات الطراز الإيوني، وفي الزخارف الكورنثية والنباتية بشكل عام (خاصّة وريقات وأغصان العنب). وليس التّوريق أو العربسة (التي تعرف باسمها الغربي الأرابسك «l'Arabesque») إلا حلزونين متناقضين كحرف الـ ~ النائمة. والحلزون بشكل عام يعبر عن نظام دوراني حركيّ مستقى من الدائرة، يتبع رسمه دوران تدرجي (من خلال التكبيرات والتصغيرات المتتابعة لأقطار الدوائر والخاضعة لمنهج القوى الجاذبة والنابذة)، لذا فهو يعبر عن بعدين رمزيين: «التصعيد والتنزيل».

وقد ابتدأ التوريق في الفن الإسلامي من رسوم زخرفة سعف النخيل، ورسوم الغصنيات النباتية خصوصاً عروق الكرمة، وقد اقترب شكله بالتدريج من النظام الهندسي الجبريّ، وتحرر من أي تشبيه نباتي، (ما خلا بعض الطرز الزخرفية في الفترة العثمانية التي عادت فيه الحلزونيات والعَرْبَسات لتذكّر بأصلها الطبيعي).

ويستمر الحلزون الهلنستي في الفن الأموي محمولاً مع بعض التقاليد الفنية البيزنطية، مُتدرجاً من خلال الفسيفساء، من الأشكال النباتية إلى الاشكال التنزيهية. وعلينا أن ننتظر حتى ابتداء القرن التاسع لنجد أن الشكل الحلزوني قد أخذ شخصيته الفنية المستقلة في الفن العربي الإسلامي وذلك في الزخارف الجصيّة لقصر سامراء (العباسي)، وبعدها نجده ينتشر كاللهيب في المحترفات الإسلامية، مجتاحاً كافة المواد الحرفية. والجدير بالذكر أنَّ بإمكاننا اعتبار المربع والدائرة والحلزون بمثابة النماذج الأساسية التي تُستَقى منها تجريدات الفن الزخرفي الإسلامي. ولعل أعظم اكتشافات عالم الجمال الفرنسي ألكسندر بابادوبولو إثباته بشكلٍ مرسوم أنه يوجد بين ٢٥٠ مثالاً من المنمنمات التشخيصية المنجزة بين عامي ١٤٠٠ م و١٦٧٠ م ٦٤٪ مكونة على أساس الحلزون، و٢٨,٨٪ مكوّنة على أساس العَرْبَسة. وهذا يعني أن توزيع الأشخاص وحركة الكتل والأيدي والرؤوس والعيون يخضع دوماً لهذا النظام في رسوم المخطوطات. لذلك عدّه هنري ماتيس أساساً في تنظيم الفراغ التشكيلي، والذي يوحي مثل الحلزون بالامتداد اللانهائي. وإذا كان هذا هو دور الحلزون العام كشكل بنائي يعمر تكوين اللوحة، فهو يملك دوراً آخر ذرياً أو صغيرياً يمثل النسيج البيولوجي للحبْكات الدقيقة الزخرفية، خاصة في التحليات وأغلفة المخطوطات. في الرسوم نفسها، نجده مُمثلاً للأصداف والغيوم والأمواج، والصخور الكلسية والإسفنجية، ترسم به أغصان الأشجار وحشائش الغيطان والسهوب، وتبنى على أساسه طيّات الملابس خاصة لدى الرسام

الواسطي (مقامات الحريري، بغداد القرن الثالث عشر).

ونعثر على الحيوية الحلزونية نفسها في الخط العربي خاصة في الطراز الديواني (بما فيه الطغراء)، حيث نكتشف معنى الوهم البصري الصُّنْعي الناتج عن تقارب الخطوط الحلزونية المتوازية وتسارعها.

يتشبّع الحلزون وعربسته دوماً بالمعنى الرمزي الروحي العميق، ابتداء من مقاربته للطواف حول الكعبة المشرفة (خلال طقوس وشعائر الحج) وإنتهاء بتمثل الدّوران السباعي نفسه في حومة رقص الدراويش المولوية خاصة جماعة الرومي (المتوفى سنة ١٢٧٣ ميلادية)، يعكسون بدورانهم الحلزوني حركة الأفلاك والنجوم، ترافقهم الموسيقى التي تسمّى بالسماعي، والكثير من الذكر (لأسماء الله الحسني). ولعله ليس مصادفة أن شكل العمامة خاصة لدى المشايخ يقوم على الثنيّات الحلزونية، كذلك فإن بعض المآذن قد بنيت على أساس حلزوني مثل مئذنة سامراء في العراق، ومئذنة إبن طولون في القاهرة. أما في إيران فإن المآذن الإسطوانية تلتفّ حولها أشكال حلزونية من السيراميك الملون، كثيراً ما تحتوي على لفظ الجلالة بطراز الكوفي المربع. (رسم رقم ١٦).

تلك **الغيمة** دوماً شكلاً غرافيكياً مستقلاً، عبارة عن رسم حلزوني زوبعي يشبه شكل الصدفة البحرية: خطوط ملتفة سوداء على أرضية بيضاء في مناخ فيروزي أو فردوسيّ. وتجتمع هذه الوحدات المستقلة لتشكل الكتل السحابية المتداخلة مع السماوات السّبع أو مع قمم الأشجار أو تدخل النوافذ العالية بشكل حلميّ لا يمتّ إلى الواقع الهيولي للغيوم بصلة. والجدير بالذكر أن الفن الإسلامي بشكل عام ينقسم إلى عالمين: التجريد والتشخيص، وينتظم التجريد بدوره في فرعين: الهندسيّ والطبيعي (أو العضوي أو النباتي). وهو ما يسمّيه معلمو الصناعة المغربية في الزخرفة: التّسطير والتوريق، أو الخيط والرمي، والتجريد في الحالتين إما أن يكون مرسوماً بخطوط متعامدة أو حلزونية تسمى بالعَرْبَسة. ويتداخل هذا التقسيم ضمن حدوده الفاصلة التقريبية كما يتزاوج مع طراز الخط العربي، والتّحليات المركبة. فحلزون الغيمة هو نفسه الحلزون الهندسي الجبري، كما وجدنا أن دائرة القمر هي نفسها الدائرة الهندسية. والبحرة المثمنة المرسومة في التصاوير هي نفسها الشكل المثمن الهندسي وهكذا: تداخل دائم بين التجريد والتمثيل. التنزيه والتّشبيه.

ويرتبط رسم الغيمة بفن الكتاب وتصاويره (المنمنمات) أكثر من ارتباطه بفنون وحرفيات العمارة والجداريات.. مع ذلك فهي لا تعدم الوجود في السيراميك أو

الغريسك، والعجمي (أي التصوير على «الموبيليا» والأبواب). ونجدها نادرة التمثيل في الفترة الأموية وحتى في مدرسة بغداد (كرسوم المقامات، وكليلة ودمنة، والحيوان)، إنها بالأحرى شديدة الحضور في تصاوير الفترة الصفويّة والغوريّة والمغولية وخاصة العثمانية، أي الفترات التي مال فيها الرسامون إلى المناظر الطبيعية الحالمة، أو إلى الزخارف المستقاة مباشرة من الطبيعة. والتي لا تخلو من التأثير الصيني، ذلك أن الغيمة كانت قد وفدت مع زخارف الحرائر الصينية وأواني البورسلان، من تلك البلاد التي عرف الرسامون فيها عشقاً خاصاً للغيوم والشلالات والمناظر الضبابية بحيث كانت تشكل الموضوع الشعري الأول لديهم. ولكنها أخذت في الفن الإسلامي طابعاً جديداً، محملاً بالمعاني الروحية والصوفية. فالغيمة كانت تحمل طائر العنقاء أو «السيمورغ» وتجتاز بحار السماوات السبع، كما ترتبط بالمعنى الفلكي في التصوير، وتستمر مع العالم الإسفنجي ذي الألوان البكر الفردوسية التخيّلية، تخفي معالم العالم الملائكي العلوي لتفصله بالتدريج عن وضوح العالم السفلي الأرضي. لذا فالغيمة كالقبة في العمارة، تمثل السماء والتصعيد وعالم الأبدية. وهكذا نجدها تعبر عن الملاحم الشعرية للفردوسيّ وشعر سعدي، بحيث تحافظ على شكلها المستقل كما وفدت على الأواني الصينية، ويتحول السيراميك والبورسلان إلى قيشاني وزلّيجر وميناء مزجّج.

هكذا نجد أن الأشكال الحلزونية (الأرابسك) بما فيها الغيمة لم تجيء فقط من مصادر هلنستية (عروق العنب ونبات الأقنثة) وإنما جاءت كذلك مع التأثيرات الصينية العريقة، التي تذكرنا بأن العرب كانوا قد استقوا فن الطباعة ونشروه عندما فتحوا سمرقند وذلك على يد أحد صناع الطباعة الصينيين. وهكذا نجد أنّ فن الطباعة الصينية قد انتشر قبل نهاية القرن التاسع الميلادي في شتى الأمصار الإسلامية والمدن الكبرى مثل بغداد والكوفة والبصرة ودمشق والفسطاط والقيروان، وذلك قبل أن ينقل بعد قرنين إلى أوروبا.

زخرف النخلة

ولعلّ الشكل النباتي الأكثر استقلالاً ومحافظة على ارتباطه بالبيئة العربية الإسلامية هو زخرف لنخلة بسعفها وتمورها المباركة المنقولة من الصحارى إلى الجدران. وحكاية التطور التدريجي الذي يشهده شكلُ النخلة الزخرفي سواء على الجدران المنحوتة السومرية والأكادية، أو على جدران الفريسك البيزنطية، أو على جدران الفسيفساء الأموية أشدُّ إثارة من تطورها في البيئة الطبيعية!

وتعرف النخلة كشجرة معمّرة تقطع أفق الصحراء بجزعها النحيل المسنّن، وبامتشاقها الموغل في السماء، وكأنها خط مرسوم في خلاء، خط منحن يشبه التفافات ورك راقصات الشرق. وهي أينما وجدت، وجد معها الظلّ والرطوبة والماء. وإذا كانت معزولة، فذلك علامة على تقدم الصحراء، التي تطوّقها بالتدريج وتقضي عليها. لذا فهي لا تعيش إلا ضمن «مجتمع الواحة»، وهذا ما يفسّر طولها الفارع، الذي يعانق أجساد أترابها في وجه التصحّر والعواصف الرملية. وهكذا تخفف الواحات الفردوسية من سعير شموس صحارى الربع الخالي، وبادية الشام، وصحراء النقب، وسيناء، والصحراء الليبية وغيرها. أما السراب فهو الواحة التي تتبدّى وهماً لمرتادي متاهات الصحارى، وتحت تأثير شمسها. ويُروى أنّ الطريق بين تدمر وبغداد كانت مفياًة في العصر العباسي بأشجار النخيل، في بادية الشام. والأعرابي يضحّي بجمله، بفرسه، من أجل الضيف، ولكنه لا يقطع نخلة، لذا نجدها مزروعةً في ساحة البيت العربي في المدن، بسبب قدرتها على تهدئة الطقس، ومنع تقدم الصحراء. وكثيراً ما كان القتال بين القبائل العربية قبل الإسلام حول هذه الواحات، ويروى أن قبيلتي الأوس والخزرج كانتا تسيطران على أهم الواحات حول يثرب، وسنجد أن النخلة تصبح بعد ذلك رمزاً للمدينة المنورة. وقد بنى الرسول الكريم مسجده الجامع الأول بعد هجرته إلى المدينة (عام ٦٢٢ ميلادية) من سعف النخيل وكثيراً ما كانت تستعمل كأبراج للمراقبة، أو لإذاعة الأذان، من هنا نشأت فرضية استلهام شكل المئذنة المتطاول من امتداد جذع النخلة. وقد بلغت المئذنة طولها الأقصى في نهاية القرن الخامس عشر الميلادي على يد المعماري الكبير سنان باشا. من هنا ندرك علاقتها بالتنظيم المديني في صدر الإسلام. ويملك الأعراب في البادية تقنية موروثة معقدة في طرق اعتلائها وجني ثمار عناقيدها البلحية. وتكمن في ثمرتها (التمر أو البلح) قوة غذائية كبيرة، جعل منها الطب العربي بلسماً للشفاء من عدد من الأمراض، وهو ما تعبر عنه الأغنية الشعبية المصرية: «يا نخلتين في العلالي يا بلحهم دوا». وقصة الصحابي الذي رمى تمرته وظل يقاتل حتى قتل في إحدى الغزوات ترمز إلى أنها كانت تكفي مؤونة عدة أيام. ورغم أن النخلة قد رسمت كثيراً ومُثّلت قبل الإسلام، فإن العالم «جان كولفان» مؤرخ العمارة الأموية يقول عنها «بأنها كانت تحلّ أينما حلّ الإسلام». (رسم رقم ١٧).

ولعل أول تمثيل لها في الإسلام، هو الرسم الموجود على أحد الجدران الثمانية لصرح بيت المال المعلّق في ساحة جامع أمية الكبير في دمشق، وهو من الفسيفساء

البلّورية اللاّمعة. وهكذا فشأنها شأن بيت المال والجامع، أصبحت مثالاً يُحتذى في سائر العمارات الدينية والدنيوية ابتداءً من بداية القرن الثامن الميلادي.

فإذا ما تأملنا بتمعّن المشهد المنجز بكامله: كالبناء المتناظر للنخلة بأوراقها وعنقوديها، ونسبتها الفرضية الرمزية إلى نهر بردى والقصور التي تحفّ به، باعتبارها من جديد رمزاً لدمشق عاصمة الدولة الجديدة، ورمزاً للسلطة المركزية، فإن مثل هذه القراءة البصرية تقودنا إلى ما يشبه اليقين بأن أسلوب تحليلها وصياغتها الجمالية لا يمكن أن يكون وليد ساعته، وإنما يكشف تقاليد آلاف السنين، فهو سليل الصيغ الجمالية التي كانت تحفر بها النخلة على الألواح الرافدية الحجرية والفخارية، وسليل الرسوم والأيقونات المسيحية السورية من سريانية ونسطورية ومالكية وقبطية، وأخيراً سليل الغريسك البيزنطي المسيحيّ الذي يجعل من النخلة رمزاً للقدس، ولبيت لحم، ولفلسطين بشكل عام. وإذا كانت النخلة قد بدأت تمتلك تمثيلها الرمزيّ في هذه الرسوم التوحيدية، فقد تحولت إلى صيغة تنزيهية بحتة مع الفن العربي الإسلامي. ورسوم جدران بيت المال تعكس التحول التدريجي من التشبيه إلى التنزيه، سواء من خلال رسم النخلة أو من خلال متابعة تحريفات أشكال أوراق الأقنثة، التي أخذت صيغة هندسية زخرفية لها علاقة بالحلزون والعربسة، كما أن زهرة المرغريت التي ترافقها تحولت إلى شكل مثمّن ينسجم مع مسقط هذه الأبدة وعدد أعمدتها وجدرانها.

وهكذا فقد فات المناظر التقليدية الشرقية للرسامين الاستشراقيين الدور العميق للنخلة في التنظيم المديني، وكيف أنها تعلو المشربيات في الدار، فالنسبة إلى مناظرهم التقليدية: الشرق ما هو إلا حاصل جمع: النخلة + الجمل + الخيمة + الحجاب. أما دورها الروحي وجماليتها الغرافيكية فقد ظلت بعيدة عن تناولهم حتى وصلت إلى أيدي الرسامين المعاصرين: غوغان وماتيس وراؤول دوفي، فأبرزوا معنى العربسة فيها، والخط المائل الذي يتلوّى في الفراغ بحركته الراقصة. بقي أن نذكر أن صفائح أوراق سعف النخيل كانت الصفحات الأولى التي حفظت الكتابة العربية قبل التحول إلى الرقّ وورق البردي وذلك منذ القرن الثالث قبل المسيح.

العنقاء/السيمورغ

ولعل أهم ما يمثل قوة انطلاقة الحلزون، هو الشكل الشائع للطير الذي أشرنا إليه سابقاً: العنقاء أو السيمورغ بأجنحته وريشه الملتفة المنحنية المنبثقة في الفراغ مثل قوس

قزح، واليكم قصة هذا الطائر الذي يعشّش في فناء خلّاق يرمز لسفر الأشكال من الغرب إلى الشرق وبالعكس، وللمعراج الروحي من العالم السفلي (الناسوت) إلى عالم العلوي (الملكوت). كلّنا يحلم بالطيران بمعزل عن تفسيرات فرويد، وكذلك العرب فقد أغراهم هذا التحليق منذ عصر ابن فرناس (الذي قتلته أجنحته الحلمية)، وغدا بساط الريح في ألف ليلة وليلة رمزاً لهذا المعراج غير المجنّح.

يُمثل الطير لدى الشعوب عامة رمزاً للإرتحال والأسفار والانطلاق نحو المجهول، بروح الارتياد. كما تُمثل عودته أنماطاً من الحنين الشعري، فالصقور تروح وتعود بفريستها، والحمام الزاجل يحمل البريد، ويعود بالجواب. والكثيرُ منها يمثّل «رحلة الشتاء والصيف» كالنورس البحري والسنونو المهاجر شتاء والعائد صيفاً وطائر اللقلق الذي يُعلن بناء أعشاشه في بروج الكنائس أوان مقدم الربيع في فرنسا ويقام له احتفال ديني وشعبي. ويذكر فيكتور هيجو أن صديقه الأعمى كان يتابع تناوبات الفصول وتتالي الليل والنهار ويتعرّف على الأوقات من خلال إنصاته المرهف للأنماط المتعددة الخاصة بأصوات وزقزقات الطيور في هجرتها ومعادها.

ولكن بعض الطيور ـ التي لا توجد إلا في عالم المطلق ـ تستبدل رحلة «الشتاء والصيف» برحلة «التصعيد والتنزيل». فالبراق ذلك الملاك المجنّح ذو الوجه النوراني كان قد حمل الرسول الكريم في ليلة قدسية هي ليلة المعراج وعبر به السماوات السبع ماراً فوق قبة الصخرة المقدسة ليعود به إلى القبلة الأولى. وطائر العنقاء أهو طائر أم ملاك؟ أهو تحليق الروح أو الشعر؟ والعرب يقولون بشيطان الشعر وملائكته! يصفه العرب بأنه مُلهم للشعر، يتوالد من ذاته آلاف المرات ويفني آلاف المرات، يشتعل بلهيب ألوان قوس قزح ويتمدّد حتى اللانهاية. إنه الطائر العصي على الوصف والخيال، نجد له أصولاً في طائر الفينيق، وفي الطائر الصيني، وهو دوماً مثال عن الديناميكية الفعّالة التي لا تعرف السكون، ويمثل نبض العالم الحي الروحي لدى المتصوفة. ويسميه الفرس بالسيمورغ، متمثلاً في ملحمة فريد الدين العطار الصوفية:

«منطق الطير» حيث يقود السيمورغ (العنقاء) مجموعة من الطيور في رحلة معراجية، بحثاً عن الحقيقة المطلقة، وبعد مصاعب ومتاعب شتى يتعثر فيها ويسقط الكثير من الطيور يصل السيمورغ إلى معبد أسطوري ليجد ضالته في مرآة كبيرة لم تعكس إلا وجهه. هذه الملحمة تذكرني برواية يحفظها العرب عن رجل من بغداد كان قد ورث مالاً وفيراً عن والده، فبذره بلا حساب، ثم قعد لا حول له ولا حيلة يتجرع مرارة الفقر

والندم، إلى أن أنعم الله عليه بحلم عجيب ينبئه فيه عن كنز مرصود باسمه يقع في زاوية ما في مدينة أفريقية، بعيدة المنال. شد الرجل رحاله وعزم على السفر، وما أن وصل المدينة متلهفاً حتى أخذ يبحث بارتباك ظاهر عن الموقع الموعود، فشكّ رجال الشرطة بأمره واقتادوه إلى ضابطهم، الذي انفجر ضاحكاً لما عرف قصته، وأخبره أن الناس لو صدقوا أحلامهم لاستغرقهم البحث والترحال طول حياتهم، ثم حدثه عن حلم شبيه راوده ذات ليلة يصور له كنزاً مخفياً في بغداد، وحدّد له المكان فأصابه العجب، لأنه لم يكن إلا عنوان منزله نفسه.

وما أن قفل راجعاً إلى بغداد حتى خطر له أن يحفر في المكان الذي أشار إليه الضابط وإذابه يعثر على كنزه المرصود.

لعل الحقيقة التي نبحث عنها أقرب إلينا من حبل الوريد، خاصة إذا كان طير أسفارنا، مركب الحكمة والتأمل. والذي يجول في معراجه في أعمق أعماق النفس. (رسم رقم ٥).

خلاصة

رأينا كيف أن الفن الإسلامي يرجع في أصوله التجريدية التنزيهية، سواء الهندسية منها أو الطبيعية، المسطحة أم الحجمية، الصغيرية أم الكبيرية إلى: التسطير والتوريق، أو الخيط والرمْي، إلى التربيع والتدوير، والتكعيب والتكوير. أما نجميات الرقش ومقرنصاته الحجمية فهي نتيجة زواج سكونية المربع + حركية الدائرة = الشكل الكامل. إنها حصيلة تدوير المربع، وتربيع الدائرة، تكعيب الكرة وتكوير المكعب، ثم تدوير المكعب وتربيع الكرة، وغيرها من اللقاحات التي تعطي للنتائج الهندسية معنى الالتباس في القراءة البصرية، المقابل لمعنى الحيرة في الفلسفة الصوفية التي تقع بين الشك واليقين وتداخل أحوالها، والتي تقابل في التشكيل ما يسمى اليوم بالوهم البصري المعتمد على التداخل في الإدراك بين: **الشكل والأرضية** (بالمعنى الغشتالتي للمصطلح)، وبين السالب والموجب. بين الأمام والخلف، بين المقعّر والمحدّب، الأسود والأبيض، الحار والبارد، الأطروحة وعكسها، ممثلة بنظام رقعة الشطرنج، وتطبيقات برامجها الجبرية البسيطة (مثل نظام التبادل) والمعقّدة (مثل نظام المجموعات).

ونستطيع أن تؤكد أن الخصوصية الجمالية للفن الإسلامي لا تكمن في تفرّد مفرداته الهندسية الأولى، فهي أبجديات متوسّطية تحملها الأمواج والمراكب دوماً من طراز إلى

وعلى شتى المرافىء والبرازخ الحضارية حول حوض البحر الأبيض المتوسط، وبحيث
ناح بضائعها العائمة يتم دوماً بين نطفتين: **المربّع والدائرة.**

من المربع نستخرج المكعب ورقعة الشطرنج، ومن الدائرة تُرفع القبة ويلتف
ون، بشقيّه التجريدي (الخط الديواني)، والتمثيلي (الغيمة والنخلة والعنقاء). ومن
الإثنين استخرجنا الشكل الكامل: **المثمن**، والشكل الملتبس الثاني: **المقرنص**،
، ضمن تحولات لا نهائية تجري في الاتجاهين إلى الخلف وإلى الأمام وفق دائرة مغلقة
ٰتوالد والتموّر والغياب والحضور كما يعبّر عنها الرسم المرافق: (رسم رقم ١٨).



البرنامجان الأساسيان



صفحة من مخطوطة القزويني
كتاب عجائب المخلوقات (١٤ ق. م.)
يبدو فيها البرنامجان السابقان

الهوامش

كتاب منجز في الأندلس في القرن العاشر الميلادي ـ طباعة شعبية كانت عام ١٩٧٨.

«Le Livre du Feu» Henri, Stierlin.l'Apocalypse et l'art muzarabe, Edisigma, Genève 1978.

«De la persistance des Formes». P.Klee. Unesco-Publications Filmées d'art et d'histoire- imprimerie Saintard, Cachen (France), 1972 ISBN 9-30001081-2.

سعدي يوسف

من قصائد باريس

واقعية

وهذا الديكُ
من ذهبٍ وشذْرٍ
يطيرُ
على البنايةِ
وهو يمضي إلى برج الكنيسةِ،
أيُّ نجمٍ
اتى بالديك؟
أي ندىً مصفّى
ترقرقَ في بهاء الريشِ ؟
طلقاً
يطير الديكُ
ابعدُ من سواري بنايتنا
وأبعدَ من نحاسٍ

على برج الكنيسةِ. . .

. . . .

. . . .

. . . .

أيُّ ديكٍ!

١٩٩٠/١١/٢١

نزل السان ميشيل

ما الذي تفعل يونانيةٌ في هذه الساعةِ،
في النُزْلِ؟
تداري طفلةً صاخبةً
أو تترك المفتاح منسياً على الكرسيِّ
أو تلتفتُ اللحظة فاللحظة. . .
لا شيء هنا في مدخل النزلِ:
الكراسي
فقدتْ ألوانَها
والكلبُ لا يعرف إلا النومَ
والبحّارُ
ما زال بعيداً في البحار. . .
ما الذي تفعل يونانيةٌ في هذه الساعةِ،
في النزلِ؟

. . . .

. . . .

. . . .

إذا ما انتصف الليلُ
وأرخى آخرُ العشاق جفنيه على عاشقةٍ أخرى ـ
مضت كي تغلق الباب عن الشارعِ
والبرد
وعادت لتغنّي
وحدها . .

١٩٩٠/١١/٣٠

الصباح

تخرج البنتُ التي تعمل في المخزنِ
من غرفتها بالطابق الثاني
تضيء النورَ في السلَّمِ
يبدو وجهها مرتبكاً، مرتجفاً، في النور.
هذي البنتُ تستأني قليلاً
قبل أن يستلم الشارع دنياها.
ستمضي البنت، كالصبح، إلى المقهى
تضمُّ القهوة الأولى إلى كنزتها . . .
والبردُ في الشارعِ
والمقهى الذي تألَفه يدفأُ . . .
كم تحلم أن تبقى هنا:
تجلس في الركن إلى طاولةٍ،
تقرأُ،
أو تسمع موسيقى،
ومن يدري . . .

لعل الحب يأتي
فجأةً . . .

١٩٩٠/١٢/١٨

الموعد

الثلجْ
يسقط حُرّاً، وخفيفاً
ويذوب على أحجار الشارعِ
اسودَ . . .
لم تغتسلِ الأحجارُ بهِ
لم تغتسلِ المرآةُ بهِ
كان الثلج الأبيض أسودَ . . .
لكنّ المرأةَ في بهجة أمسية الأحدِ:
المرأةُ تُسرِعُ في خطوتها
المرأةُ تحمرُّ قليلاً
المرأةُ تلتفُّ بمعطفها أكثرَ
ترفعُ خصلةَ شَعرٍ عن عينيها
وتسيرُ إلى موعدها
أسرعَ
تحت الثلجْ

١٩٩٠/١٢/٩

سعدي يوسف

[باريس]

شوقي عبد الأمير

رقائم لأبجدية الموت

١ - منديل لتمثال خشبي محترق الأهداب

الأول من أبريل
٣ شارع ماجونتا، باريس.

أعضُّ على جدارٍ،
أعبرُ أسلاكاً شائكة للوصول إلى جسدي،
أحملُ ساقاً مُتفحّمةً لجنديّ عراقي على طريق البصرة/كويت
وأكتبُ على سُبّورةِ الرّوح عنواني لِقتلى الحرب.

أعرفُ أنّ هذا الثلج ليسَ دموعاً لإلَهٍ أرْمل
ولكنني أضعُ يداً فوقَهُ، كمنديل.
منديلٌ لتمثال خشبي محترق الأهداب
منديلٌ لأعمدة التلّغراف التي تنضحُ عَرقاً في البصرة
منديلٌ للروح وهي تبحثُ، كجنديٍّ هاربٍ، عن غيهب

منديلٌ لجسد الليل المحترق في العراق
منديلٌ للجبهات المطليّة بغبار الوطن في البولفارات
منديلٌ للأجساد النائمة كالشراشف البيضاء
منديلٌ لدموع أقدامنا الباكية
منديلٌ لحبرِ الجوازات

ومنديلُ وجهي
أمسحُ به أقدام الصباحات التي تمشي
فوق جثث الأطفال.
الجبهةُ أكياسٌ من الرمل
الكلماتُ أكياسٌ من الفحم
والأهْلُ أكياسٌ من الدم.

شمسٌ مدجّنةٌ تطلعُ من الفوّهات
نهارٌ مثقّبٌ كجوربٍ يرميه جنديٌ غربيٌّ في مياه الفرات
وعولٌ وغابات فوق صدور الأجيال
أرضٌ تقتطعُ كغصْنٍ مريضٍ من شجرة العالم
فجيعةٌ تُباعُ في الحوانيت لتدريب الجنود المخذولين على النصر
أرحامٌ ميّتة يغتصبُها الرجالُ المدججون بالحبّ.

مناديل.
منديلٌ من اليابسة
ليمامة الجنوب التي سقطت ميّتةً في مياه الطوفان.

منديل من الماء للبرديّ الغارق في النار.

منديلٌ من الصلصال للفجيعة.

منديل من الرقائم المتخثرة لأبجديّةِ الموت.

الجنوبُ، حصيرةُ طاليس
ألمنديلُ الذي ظلَّ يطفو
بعد أن غَمَر الطوفانُ كُلَّ شيء
وأقلعت سفينةُ الخلاص، فكانَ أوّل الأرض.

مناديل من القار
لأعين الأطفال الحافية في تموز.

مناديلُ خضراء
للدماء المتسلقة على الجدران.

مناديلُ راياتٌ
لأحذية الجنود الغُزاة.

مناديل أجنحةٌ
للطيور في سماء العراق.

مناديل بوّاباتٌ
للمدُن الجنوبيّة وهي تفتتح الوطن.

منديلٌ للسنونو على غصن

منديل للضفيرة على نهد
منديل لجدار مهجورٍ في قرية
منديل للغيمة
منديلٌ غيمة
منديل لمنديلٍ عراقي.

٢ ـ خواتم

أصداغٌ حجريّة وأذهانٌ مؤمنة
متاريس مُصغرّة في وجه الاندثار
مفاتيح عنقودية لحجرات مقفلة من الزمن
فتاتٌ لريح متكلس
رَجِمٌ للماضي
عملةٌ عباسيّة
اقتُطِعتْ مع كفّ قرمطي في البصرة
حَصىً من الأوعية والصبوات والدّموع
عِقدٌ ملوّنة لخيوط من نسيج الأبد.

الخاتم الأبيض مخلبٌ لحكمةٍ بهيئة حيوانٍ متحجر.

المرجان كجنس حوريّة ما زال بكراً.

والعقيق نَطفةٌ من دم الوقت.

جسدٌ لحيوانٍ خرافي يتدلّى من أحد الأسئلة

لا يمكن تركهُ على الرصيف بصمت، ولا مواراتُهُ التراب
إنما يسهلُ حرقُه، كما يفعل الهندوس بأجساد الميّتين ـ
وذرّ رماده في الريح أو جمعهُ في قنينة؛
القصيدة.

٣ ـ جنوبيون

«عندما في العُلى»
أقفلت يمامةُ أوتونابشتم راجعةً
أدْرَكَ الغرابُ الأرضَ بعد الطوفان
فكانَ أول نبيٍّ يأتي إلى الجنوب

«عندما في العُلى»
أضاع جلجامش عشبة الخلود
لم تسرقها الأفعى
إنما ابتلعها صلصال الفرات
فصار صفحةً لحبر الأزل.

«عندما في العُلى»
نزلت إينانا الرائعة إلى الأرض
إفتضّ بكارتها فلّاح جنوبي، مَسَخَتْه قصَباً
يغني بِاسْمها اليوم كلما تعرّض للرّياح الجنوبية.

«عندما في العُلى»
إختار قومٌ من ذوي الشعور السود، الموسَ نبيّةً، والجسد مذبحاً، وصنعوا

من الآلهة خبزاً للجياع ونعالاً للحفاة، نشبوا فى السماء أذرعاً، وفي الأرض أعيناً، وظلّوا يحفرون . . .

. . . .

جنوبيّون

جنوبيّون .

٤ ـ عابرون

من قارة إلى قارة، فوق إرضٍ واحدة،

من ريح إلى ريحٍ، تحت سماء واحدة،

ومن مُدية إلى مُدية في دم واحدٍ،

عابرون .

*

من الدخان إلى الغيمة، في حريق واحد .

من المعابد إلى الثكنات، في سجينٍ واحد .

ومن الرَّحمِ إلى الرحى في جنينٍ واحد،

عابرون .

*

من الماضي إلى الماضي، في أرخبيل الشعوب المُبادة

من المجهول إلى المجهول، في تخوم محيط جنينيّ

ومن الوطنِ الميتِ إلى الوطن الموتِ، في جثّةٍ واحدة

عابرون.

*

من شجرة الدم إلى جذورها اللاّزوردية، في جرح واحد.

من الماء الذي يهرمُ إلى طفولة الجفاف في غيمة واحدة.

ومن ليل الأسرّة إلى ليل الجسد في حلم واحد.

عابرون

عابرون.

شوقي عبد الأمير

[باريس، شباط ١٩٩١]

رنده عبد الرحمن قوشحة

عالم خليط من كأنّ...

١ ـ استعارة

متى تنطلق الكلمات
خارج مخاوف المعنى؟
أيهما أشدّ عطشاً، أو أشدُّ حريقاً
طيرٌ في قفص، أم طير في البراري؟
أيهما أسرع عدواً،
غزال في غابة أم شمس في الجسد؟
أيكون خروجاً على النسق أن أستعير مدّاً للعين، وجزراً للكتابة؟

٢ ـ زمن

انتظر، أعدّ نقاط الماء واحدةً واحدة،
تسقط، تسقط على النّافذة
الساعة تدقّ ثانيةً ثانية،
هل يمتلىء كيسُ الزّمن، فأفتح لك،
وتدخل؟

٣ ـ فرصة أخرى

هل يتاح لي أن أضمّ هذا العالم
كما كنت أضمُّهُ
حين كان لي جناحان؟

هل يتاح لي أن أغنّي لهذا العالم
كما كنت أغنّي
حين كان لي شفتان؟

هل يُتاح لي أن أؤدّب هذا العالم
كما كنت أفعل
حين كان لي صَرْخة؟

٤ ـ حب

هل الحب سهول في الفجر؟
أم بحر في الغروب؟
شرفة ترتفع إلى قمر؟
أم نجوم تنزل إلى الأصابع؟
هل الحبّ خطوة في فضاء؟
أم زلزال يضرب الجسد؟
من أين يأتي الحبّ
بكلّ هذا النبيذ
ويملأ به رأسي؟

٥ ـ أحرف

فَصّلتُ عمري من حرفين: قَ. . . دْ
لم تكن لديَّ نهارات لتنطفىء،
لم تكن لديَّ ليالٍ لِتنقضي،
كان لدي حَرْفان: لَـ. . . و.
اكتملت الحاءُ، وألفُ ليلةٍ ذهبت
والباءُ لم تكتمل.
هكذا عشتُ:
شِبْهَ أفُقٍ
شبه وردْةٍ
شبه غَيْمةٍ،
عالماً خليطاً مِنْ كَأَنَّ.

رنده قوشحة

[اللاذقية، سورية]

عبد المنعم رمضان

فناء ما حنين ما

إنّها ردْهةُ الوقتِ، والملَكاتِ القديمـةِ، والحجُبِ الأوّليةِ، تَنْسابُ تحت ذراعينِ، ثم تجرّ الذّبائحَ والعاشقينَ إلى غيبةٍ.

تحبلُ الأرضُ بالضّائع الآنَ، لا يتوقّفُ فيها النّسيجُ عنِ الروغانِ، وتدخلُ كلّ الأزقّةِ في طرُقٍ لا حدودَ لها، ويبيتُ الكلامُ على حمْأةٍ.

يَسْتَبِدّ بما فيه مِن خَجَلٍ، ويرضّ على الأرضِ كـلّ تَعازيـهِ يَنْفَرطُ الشعـر من ثقبه الأبديّ، يكادُ يُراقِصُ أنسِجةً مِن رسُومٍ،

يُرفرف تحتَ جناحين مُنْتهِيْين إلى أفُقٍ شاءَ أن يتفرّقَ أو شاءت الرّيحُ أن تَدّعيه مداميكَها ـ

الغوايةُ تُصبح قِنّينةً من سُقوفٍ، ويُصبح فوقَ السّقوفِ قراصِنةٌ تحت أجفانهم غيمةٌ

تَدْعَكُ الدّمَ كي يَتساءَلَ عن صِلةِ العالَمِ الغُفْلِ بالملكوتِ القديم، وعن أُحْجياتٍ

تخطّ على الأرضِ خَطّيْنِ مُسْتوحشيْنِ وتمحوهما وتقيم على ما تراكمَ مِن حشرات الجسور وأخشابِها

خيمةً

سوف تفقس فيها البويضات، تخرج بعض الفراشاتِ هائمةً في الظّلام، وبعضُ الفراشات فوق رفوفٍ مِن النّور مذعورةً

فإذا ما تَوَّكَأتِ الأرضُ، مال عليها الدّراويشُ، أَحْنوا لها قَفَصَ الصّدرِ، فانْسَدَلت حزمةٌ مِن أخاديدُ، وانفجرت كُرَةُ الكونِ تجري أمام الجميعِ وتَلْمِسُ مِن كلّ بيْتٍ جِراً عارِفاً نفسهُ،

وكأنَّ عناقيدَ بعضِ الذّكورِ هيَ النّورُ، أو ربّما الأرضُ تخلع قفطانها، تَضعُ اليودَ جَنْبَ السّواحلِ، والحُزْنَ تحتَ اللّسانِ وآنيةَ الاغتسالِ، بعيداً عن اللّيل، ثمّ تغطّي المصابيحَ بالعراقِ البشريّ وتسحب أحشاءَها باتجاهكَ إن صادفتْكَ ستحسبُها جَرّةً

فوق رأسِ الفراغِ وتبحث عن صفةٍ، والصّفات تكادُ تدقّ، ولكنّها قبل أن تتجسّد، تمرقُ كالطّفل فوق الحروفِ، فتصبح غمغمةً ليس يُدرك إيقاعَها أحدٌ يتملّك إيقاعَهُ.

ها هنا، سوف تنقبض البَسْطَةُ الأمُّ محشوّةً بالتّراب، وليس لها أن تحلّقَ عاليةً، كان جيش العصافيرِ يعرفُ قنطرة الروح يعبرُها، ويصبّ عليها دماً يشبه الماءَ، ما بين تلك التّفاصيلِ والرّيح عائلةٌ تتصالَحُ، تُسْلِمُ مِزْلاجَها للفضاءِ وتُسلم حاجتَها للمساكينِ والفقراءِ، وتمضي على طرُقٍ

بينها والطريق الرئيسيّ ذاكرةٌ مُلِئت كلّها بالوساوسِ، وامتلأ الكونُ منها بأعشاشهِ،

واستردَّ الأمومةَ، هل تفركُ الأبجديّة هذا الزّحامَ وتنفذُ منه إلى رغبةٍ تنطوي رغبةً، وتُسرِّبُ مِن يدها أوّلَ الحَرْفَ تُمسكه، يَتفلّتُ، تَبْحث عن سرّهِ، فيبوحُ لمن لا يبوحُ ويكشفُ عن عالَمٍ فوق بَشْرَتِهِ ظُلمةٌ كانت الشّمس تلسعُها فتجفّ، وتهبط تحت الأصابعِ في ذيلِها

طرُقٌ ليس فيها الطّريقُ الرئيسيُّ، ليس وراء هواجسه غيرَ أن تنحني لِتمرَّ على رأسكَ الكلماتُ تَرى سَيْلَها المترجرجَ

يحشد ألْويةً عرفت كيف تَسطو على الحلْم كيف تُعلّق رُقْيتَهُ وتصفّ له بِركاً لِلّنبيذِ

وأوعيـةً لُلرفاقِ، وكيف إذا انْسَـلَّ عاجلَهـا السَّيلُ بـالكلمات الجديـدةِ، لا تتنفض إلاّ مِن الريش ، تصبح بيضاءَ، يصلحُ أن يَتمشّى بها الحلمُ في رُدْهةٍ،

ويُسارِرُها خِفْيةً.

تخـرجُ الأدواتُ مِن الظلّ رقـطاءَ غـامضـةً كلّما أوغلَت، سقـطت قـطعُ الـظلّ عن جسمها

فإذا سقطت كلّها

بـرَزتْ شهوةٌ لِلخفـاءِ، هنا تستحيـل الـرّيـاح لـواقحَ، والكلمـاتُ ذكـوراً تُبـارِك أعضاءَها، فإذا انتصرَتْ، أوْلجت فوقَ أرجوحةٍ وإذا أولجَتْ

شربت مِن حرارةِ أنفاسِها،

واكتفت أنّها سوف تصدع، سوف تخرّ، وينبت في جسمها الرّيشُ، تنحـرها رغبـة الاغتسـال، تطيرُ إلى البئـرِ، سوف يـلاحِقهـا نَفَـرٌ كلّما غسَلوا ريقَهم كـان يبلغ مَبلغَـهُ، ويُحشـرجُ، يُوصِـل بين اللَّهـاةِ وآلاتِها، يَفْتِـلُ الحرفَ كي يتملّكَـهُ، ويكون الصّـدَى لغةً لِلصَّدى،

غَيبةٌ تُحْبِلُ الأرضَ، بالضّائع الآنَ منها، وتَسْتَـتِرُ الأدواتُ، تَصِيءُ الأجنّةُ، تَسْتَـتِرُ الأدواتُ، ينام على الجِسْرِ، بين الحمامةِ والرخّ هـاويةٌ وشتـاءانِ، تَسْتَتِرُ الأدواتُ، تمـارسُ رغبتها في عكوف المحبينَ فوق صناديقها،

وتُمـارسُها في الـرّكُون إلى طُـرقٍ تعرف الخـاضعينَ، وتنـظمهم في عوائـلَ صـالحـةٍ لِلّرحيـل ، إذن سوف يـألفُ بعض الدّراويشِ سَـطوة أن يخلقـوا جسـداً مِن رميمٍ ، وأن يخلعوا فوقَهُ

كِسْوةَ الظلّ ، أن يُلْحِقوهُ بأسلافِهِ،

غيرَ أنّ بريقاً مِن الحلم يَنْسابُ، يفتح خرطومَهُ، ويؤذّنُ في حيـوانِ المنيّة، يـأمرُهُ أن تقبّلَ أعمالهم،واتّخذْ بعضَها شرَكـاً للمصير، وَضَـعْ فوقَ مـا يتبقّى ذراعيكَ رِجْليـكَ، أفْرِد قـوامكَ، غـامِرْ بمـا ضاعَ منـكَ، فإن جـاءكَ السيّد القـطْبُ سوف يكـون الوحيـدَ الذي

يَسْتَحي ، فَيَميل أناملَهُ ورُؤاه يهشّ بها في اتجاهِ الخضوعِ ، هنالكَ يُعطيكَ جلبابَهُ وعصَاهُ ويُعْطيكَ خُفَّيْه، حاجتَهُ للعشاءِ وللنَّوم، إدْمانَهُ للجماعِ ، كتابَ الفتوحاتِ، والصَّلواتِ التي تَتَدحرَجُ في جَوْفِهِ،

يتقدَّمُ نحوك، أطرافُه كالثمار تَساقطُ عريانةً، والهواء يُلملِمُهُ، بعدَها يَتوارَى الجَناحانِ والقدمانِ العجيزَةُ والصَّدرُ أنسجةُ الوَجْهِ والشَّفتانِ ولا يتبَقّى سوى الصّوتِ حَرْفانِ يَنْدَمجانِ دَمٌ مِن سريرِ الفضاءِ ينزُّ وتهبط منه الأسَاوِرُ والخُوَذُ الخُوصُ والأغنيات الحليقَةُ تَهبط رائحة اللّه تعرفهُ

إنّه القطْبُ سوف يقابلُ عصْبتَهُ واقفينَ على سلّم الكونِ فيها هُمُو يَقنصونَ من الخَوْفِ لذّةَ أعمالهم.

عبد المنعم رمضان

[القاهرة]

ناصر فرغلي

واقف قرب باب الخليقة(*)

١ ـ الأحد/رجل

(أنا واقفٌ قرب باب الخليقة)

مِن منزلٍ لا يُرى، كان يطلع
في المنزل منضدةٌ وعلى المنضدة وجعٌ وفي الوجع
مركوزاً كان شجَرٌ، وشجَرٌ كالأقلام.

كان يطلع يدخل في جسدٍ كي نراه، وسائراً من المنزل الذي لا يُرى إلى مقهى لا يُرى،
كان ينثر كلاماً لا يُرى، لكننا بجسدٍ يُمسكه
بالأصابع العَشْر، بالخمسِ، ثم بالمرفقين.

بَعْدَها...
الكلام يُمسك الجسد.

٢ ـ الأربعاء/رجل (رماد...)

إلى أُمّهاتِهم...

(*) مقاطع من نص طويل بعنوان «رماد الاربعاء».

العشّاقُ المبتدئونَ هَرْولوا، والبَطّ في البركةِ الصّغيرة إلى كنائنهِ الرَّطْبة

بأمْرٍ من الله،

«ريجنتس بارك» مظلمةٌ، ولا قمرَ في لندن كي يطول انتظارُ الأمهات،

ربّما أستطيع الآنَ أن أخرجَ أشيائي واحداً واحداً، ثم ألهو كصبيٍّ تحت سرير جدّتـهِ العالي.

ظلامُ الحديقة واسِعٌ للبحر والرّمل، واسِعٌ للذين تخيّروا أيّامهم كحبّـاتِ الطّماطم، واسِعٌ للجـوع والنّفط، لِبَـوْلَـةٍ بشريّـةٍ دون قـرارٍ من مجلس الأمن ـ واسِـعٌ هـذا الـظلام لِلّهِ والشّيطان، لجميع أشيـائي التي ليست تمرّ خـلال أجهـزة التفتيش في مـطارات الـدّول الصّديقة،

وليس بواسعٍ لي ظلامُ «ريجنتس بارك» الذي أناديه من نافذتي لبياض الـورقة، محـاذِراً أن أزعجَ البطّ النائم والدركيَّ الصّغير وملائكة حلم زوجتي الثاني

أنحني عليهم لأحميهم جميعاً مِن ضَجيج عَربات الهزيع، ربّما كانـوا آتين من «النـاشيونـال تياتر»، رفعوا ياقاتِ المعاطف حين مرّوا بسكّان الورَقِ المقوّى، وتَحسَّسُوا زوجـاتهم، وفي السيارات اسْتَغرقوا في تحليل المشهد الغامض

وأنا، مِن مصباح نـافذتي، وحتى جُـرافيكِ الحـديقة، أمـدُّ شبكةً مِن الكـلام كالبَهْلوان، وأصنع مدينةً ليست لندن وليست بَكّة وليست الإسكندرية،

وأقفزُ، أجدني في الإسكنـدرية، أنـظرُ إلى البحر مِن زجـاجٍ أسود، وأرقبُ سمكـةً تبرقُ خارجةً مِن عُلْبةٍ للتّنّ،

وأقفزُ، أجدني في بكّة، أبصر دخاناً عظيماً قلتُ: قِرَىً سماويٌّ، فحوّطني حُجّاج الفيلق السابع،

وأقفز، أجِدُني في لندن. قابلَني سلّمٌ فحملت صحرائي، وارتقيت وكلّما ارتقيت صادفْتُ محطّةً للإنفاق،

وأقفز، وجدتني معلّقاً في الهواء، الهواء الذي بين مصباح نافذتي وَجْرافيك «ريجنتس بارك».

ومن الجهات الأربع، أرَى مناقيرَ بلا طيور تتقدّم، تَقْضُم الشبكة الآمنة، ونارًا بلا بريق تأخذ أشيائي واحداً واحداً إلى الرّماد.

ناصر فرغلي

[لندن]

فرج العشة

قصائد الى فاطمة

- ١ -

شكراً لكِ،
لو لم تكوني أنتِ، لكَان شيءٌ آخر:
مثلاً، لا شيء.

- ٢ -

أُنصت إلى صمتكِ
جَلَبةُ مياهٍ وعبيدٍ محرَّرين
أحرس روحكِ، عاكفاً عليكِ
كمثل ميكانيكيٍّ مبتدىء.

- ٣ -

وفاءً لتاريخ الخونة،
طَعنْتُ دليليَ في ظهره
نَظرإليّ بامتنانٍ، محتضَراً على ساعديّ

عدت إلى مكمني، مغموراً بالظّلمات والهَلْوسة.

ـ ٤ ـ

ينظر في صورته،
متوغّلاً في تفاصيل النّسيج
بمجسّات رَخْوة.
ينبش ذنوباً تفتك بالذّاكرة
روحه نزْلٌ مجّانيّ للخطايا.

ـ ٥ ـ

لا تقولُ شيئاً.
أدخُلُ بهدوءٍ، الوقتُ مُعَدٌّ للتفكّهِ باتّساع
كأن تَحْتَسي المدى بملعقة.
كمن يلّوح لمسافرين يودّعون أنفسَهم
وقتٌ لي ولكِ، العزلة ذاتها
سيادةٌ مُطْلَقة تَلْتقِط اللّذائذَ بالشّوكةِ والسّكين.

ـ ٦ ـ

تَذكّرتُكَ على جسرٍ مهجورٍ
حَتّى أنّ الفولاذَ
أنَّ مِن قَسْوةِ حضورِكَ.

ـ ٧ ـ

تَريَّثْ، قد نوقظهُ
أخيراً، التبس مَغزاه
لم يعد هوَ من كنّا نعدّه

مَنْ هَيّأنا مداركَنا لِتَسْتَضيفَه
ورشَوْنا الوقتَ لِيُغفلَه
ها هو سادِرٌ يَتَجرّع غيّه
والرّغبة في القُعر رَمْضاءُ
كمن يَسْتَجْدي نفسه.

- ٨ -

في بلاطِها، تحيط بها وجوه عشّاقِها المهجورين
ينحنون للعاشق الجديد
مقبلاً في صياغةِ وجهٍ
سبَقَ أن قابلته في مكانٍ ما
كأنّها تحتمي بأقصى درجاتِ الفقدان.

- ٩ -

حيث تُقيمين، أكتم سِرّكِ
مَخافَةَ أن يقتحمكِ العامّة.

- ١٠ -

ألقي تحت قدميكِ
ما جَنَتْه معرفتني مِن أخطاء.
كنت أنتظر مجيئكِ، منقّباً في حذائي عن معنى
ما الضرَرُ في هذه الخطوة، وهذه الخطوة
وهكذا غصتِ حتى خجل الوحل، وتعلّمت:
ما نشتهيه تَحظى به الخَسْرة.

فرج العشّة

[ليباسول، شتاء ٩٠ ـ٩١]

أسامة سعيد

ميثاق الموج

١ ـ قاطع طريق

أمّا وَقَدْ حَلَّ الظلامُ عليَّ،
وَانطفأَتْ شَمْسُ بصيرتي
ولَمْ أعدْ ألمحُ أو أسمعُ أو أحكي،
فقد خَطَرَ لي أنْ أفرَّ إلى الموت.

أمّـا وَقَدْ شـاءَ الشَرْقُ أنْ يعـودَ ويركبَ سفينـةَ التيهِ، فقـد قـرَّرتُ أنْ أصبـحَ قرصاناً.

أمّا وَقَدْ شاءَتِ الريحُ أنْ تهبَّ من جهةٍ واحدةٍ
وارتأَتْ المياه أنْ تَجْري في جهةٍ واحدةٍ
وفكَّرَتِ الشَمْسُ أنْ تُشْرِقَ منْ جهةٍ واحدةٍ،
فقد قرَّرْتُ أنْ أصبحَ قاطعَ طريقٍ.

٢ ـ هذه إذن بيروت

كأنَّ الموجَ نَسَّاجٌ، والزَبَدَ وَشْيُ الكَفَن.

كأنَّ الشَجَرَ أوتادٌ، والريحَ خيمةٌ
كأنَّ هُبَابَ العصور
يُلوِّن اللهَ في مِشْحَرَةِ القَلْبِ
كأنَّ الحنينَ إلى نيرون وَحْيٌ مُرْسَل.
كأنَّ بيروتَ تغزوني فينمو فيَّ الرصاصُ.
كأنَّ الطوائفَ بَيضٌ تَحْتَ القِرْقَةِ الإلَهية
والصباحَ حِنْطَةُ الفراخ.
كأنَّ النبيذَ صانعُ الفرحِ الأوحد
كأنَّ شجرَ العيشِ يتخ
كأنَّ الشَمْسَ سادنةُ الظلامِ، والقَمَرَ حَفَّارُ قُبورٍ.
كأنَّ الماءَ يفرزُ عناصرَهُ ويُجَنِّدُ فيروساتِهِ،
كأنَّ تموزَ جنديٌّ خَلْفَ قَنّاصةٍ.
كأنَّ الشَرْقَ آيةٌ تُهَنْدِمُ رُمُوشَها بِمَسْكَرَةِ الأشلاء.
هنا يُوَظِّفُ البراقُ ويُعْرِجُ بالقناصين.
هنا يَتَقَيَّأ التاريخُ في أجمل وَجْهٍ يتحوَّلُ إلى حُفْرَةٍ.
هنا جَهَنَّمُ تَطْبخُ الهواء، وتفرزُ العناقيدُ موتَ الدّنان.
هذه إذن بيروت
كأنني أهذي.

٣ ـ تداعيات

في حديقة الأصداء تخضرُّ شجرةُ الصمت
في سلكٍ من النارِ تنتظمُ القصيدة
يهزُّ أغصانَ ما يُرى. منْ شَجَرِ المخيلةِ بيديهِ الواهنتين
قيلَ لَهُ أنْتَ ظِلُّ ما هو غائبٌ

أنْتَ ماءٌ يتعكَّزُ على الجفافِ في جداولِهِ
على الريحِ أنْ تهبَّ وتزحزحَ أوتادَ هذه الصحراء
على النارِ أنْ تُعْلِنَ أعراسها
وتقول للحطبِ رمادُكَ هديتي إلى العالم
يأمرهُ الحُلُمُ أن يثبتَ في الريحِ
تأمرهُ الريحُ أنْ يكونَ من أشيائها
عندَ نَبْعِ الهبوب يفتتحُ أمسيةَ ما لمْ يُوْلَد
وعلى نَوْلِ اللحظات يجلس واعداً
أنْ ينسجَ بساطاً من ريح .
والحياةُ التي لم يعشها خَرَزٌ في تيجانِ الملوك
وأُمُّ الجياعِ تبيعُ أصباغَها
وتتنبأ لنساءِ البلاطِ أنَّ المستقبَلَ لَهُنَّ
وأنَّ أصابعهنَّ سترَوِّضُ أحلامَ الملوك
أيُّ سِحْرٍ!
أيُّ انبهارٍ!
والكائناتُ صَرْعَى عندَ قدميك يا تمثالَ الكلام
ثمَّةَ سيّافون يقطعون رؤوسَ النَّسمات
فَرحي أنْ أولدَ في هذا الغبار
أأعصرُ نَبيذاً لاذعاً لأُسْكر الصحراء؟
أأندبُ رسْمَ الجسد، طَلَلَ الروح؟
من يعيدني إلى ولايةِ الصخبِ
أنا الوالي المخلوع؟
شَحْمَةُ الأرض تَيْبَس ولا طَعْمَ للعيش ، لا طَعْمَ للريح .

وعلى الدّم تحبكُ الريحُ أشلائي .
تضحك شجرةُ الزيتون : وَجْهُهُ مشقَّقٌ كجذعي .
تضحكُ الساقية : سيغْلَقُ بالوحل .
وعندما دَخَلَ المدينةَ على فرسِ الكلام صاح :
أنا حريقٌ في سراويلكِ يا جارية .
سنزفّكِ لتمثالِ الكلام ، ونبيعكِ في سوقِ الرياح
أأخبطُ الظُّلْمَة بِعَمايَ؟
على نارٍ وقودُها النّاسُ والحجارة ينضجُ المستقبل
أدعوكَ إلى وليمتي أيّها الذباب .
يستحضرون قبيلةً من المهندسين لشَحْنِ الذاكرة
فنانين لتزيين أروقتها بُزخْرفٍ وفسيفساءٍ
وها عائلاتٌ رافدةٌ تقتسمُ عقاراتِ البَحْرِ
في موجٍ صُيِّرَ غرفاً للتحكّمِ بالمدِّ والجَزْرِ
وبحركةِ الريحِ على الماء .
كُنْ عادلاً أيّها الذباب .

٤ ـ خيانة

أخونُ الغيبَ المترهِّلَ بحضوره ،
كاشفاً ملامحَ فجيعةٍ تنضجُ
في الضجيجِ الصامتِ لعناقيد الوَقْتِ
وَحُلماً حُلماً
أوزِّعُ جيوشي على محجّات الضوء
المُشعّ مِنْ أعينِ أراملَ يتناسَلْنَ في فراغ الينابيع .
أمدُّ نَبْضي بساطاً تستريحُ عليهِ

خيولُ الإغارة.
وبالهذيانِ أُشْعِلُ النارَ على عتبةِ غابةٍ
يَتَسَرْطَنُ الأنينُ في أحشائها.
وإذ لا تتَّسعُ فراغاتكم لزوابعي
أولِّدُ ارتجاجاً في دماغ السماء،
وبالبراقِ افتتحُ السَفَرَ إلى الأرض
السابعةِ في جسدي
مجدِّداً ميثاقي مع الأمواج.

أسامة سعيد

[جبلة، سورية]

حسونة المصباحي

وداعًا روزالي...

إلى علي بن مصباح . . وفاء لتلك الليلة

عندما كنت أقطع الجسر تحت المطر تذكّرتها، وقلت لا بدّ أن أفرّ إليها ثانيةً، وأنام بين أحضانها، وأداعب جسدها الأسمر الشهيّ، وأروي لها بعضاً من تلك الحكايات التي تثير دهشتها، وتجعل عينيها أكثر سواداً واتساعاً. وقلت إنه شهر نيسان، أجمل شهور المتوسط، وأكيد أن مدينتها البيضاء الجميلة تَسْتَلْقي بدلال تحت الشمس الدافئة، وتهمس للرّمل الناعم بأغانيها الأبدية. لا بدّ، قلت. ثم لست أدري ماذا فعلت في تلك اللحظة بالذات. ربما بَصقت في النهر بشيء من الحنق، ذلك أنّ عجوزاً قصيرة، محدودبة الظهر، استدارت إليّ بوجهها الغضوب، ورمتني بنظرة قاسية حتى أني أرتبكت وحثثت خطاي مبتعداً.

في بار «جوزيفين» طلبت قهوة حليب وكرواسان وبدأت أقلّب في الجرائد. لا جديد سوى مزيد من الحروب والفواجع والمجاعات. الخبر الوحيد الذي قرأته حتى النهاية يروي قصة شاب زنجي في الثامنة عشر من عمره قتل عشرين عجوزاً، وحيداتٍ وطاعناتٍ في السن «لأنهن بشعات» حسب زعمه. وقال كاتب الخبر بأنّ الشاب الزنجيّ روى تفاصيل جرائمه بهدوء أذهل رجال الشرطة. دفعت الجرائد بعيداً عنّي، ثم بدأت أحدّق في الزبائن من حولي. كلّهم كانوا كعادتهم صامتين وكئيبين، يتفحّصون بعضهم بعضاً بشيء من الارتياب، أو يتطلّعون إلى الشارع حيث المطر والازدحام. . . ثم دخلت تلك السحاقية الشمطاء جانين، وكانت لها رائحة الكلاب المبلّلة. وفي الحال راحت تتذمر. . . الرجال خنازير. . ولا بد من خصيهم بأقصى السرعة. . الجارة امرأة لا

تُحتَمل. . تتزيّن طول الوقت، وتغازل المارّة من الشرفة. . (مثل روزالي، قلت). . صديقتها أسريد اختفت منذ أشهر ولا أثر لها في المدينة. . ترى أين ذهبت؟ طول اللّيل وهي تتقلّب وتدخّن. . والطبيب قال بأنها في صحة جيدة. . فقط مهمومة وقلقة. . صحيح أنها كذلك. . ولكن ماذا تفعل. . عليها أن تعثر على أسْتريد. . آه أستريد. . ثم ألقت برأسها على الطاولة وأخذت تبكي بصوت عال. استدارت الرؤوس الصلعاء، وحملقت فينا العيون المتعبة. طلبت كونياك. شربته في جرعةٍ واحدة. آه روزالي مسترخية في الشرفة. . والمدينة تحت القمر الكبير سكرانة بروائح الفلّ والياسمين. وهناك بعيداً تتلامع أضواء البواخر في الفضاء البنفسجي اللاّمتناهي. ومن راديو الجيران يرتفع صوت مغنية تتأوه بين كل كلمة وكلمة. ويظلّ صوتها يترنّح متعباً حتى تحزن روزالي وتدمع عيناها. ثم أحببت أنا أيضاً ذلك الصوت الأبَحّ المبلّل بدموع روزالي، وأصبحت اشتهي سماعه دائماً في الليل. . تحت القمر. . .

ـ هل عندك سيجارة؟ قالت جانين

ـ لا. . . قلت.

ـ هل تدعوني إلى بيرة؟

طلبت لها بيرة، وأغمضت عيني محاولاً استحضار لحظات حبّي لروزالي، غير أنّ جانين بدأت تثرثر من جديد، هي أيضاً تريد الرّحيل للتوّ إلى بلد فيه البحر والشمس. . . وترغب في أن تنامَ عارية تماماً على الرمل. . . وأستريد ربما تكون قد فرّت إلى واحدة من تلك البلدان الدافئة التي تجدها. . أكيد أنها فعلت ذلك. . وإلاّ ما سرّ اختفائها كل هذه المدّة الطويلة. . آه الدفء والبحر وأسْتريد. . ولكن الرجال هناك قذرون وأجلاف. . . وكريستين رَوَت أنهم كانوا يعاكسونها طول الوقت، ويتحلّقون حولها مثل الذباب كلما نزلت إلى الشاطىء. . نعم مثل الذباب. . . الأجلاف. . لا لن تذهب. . لا بدّ من خصي كل الرجال. . ولكن أسْتريد. . .

لا بدّ روزالي تنشر الآن الغسيل على السطح، وتتأمل من حين لآخر في شارع «الميناء» المزدحم بعربات الخضار وبالشحاذين والقوّادين ومروّجي الحشيش والنساء ذوات الجلاّبيات الطويلة الزّاهية الألوان. وحين تنتهي من ذلك، تذهب إلى الناحية الغربية من سطح البنسيون وتتحدث طويلاً مع زمرّدة، صاحبة الصدر الكبير والصوت الرجالي. وكم كانت تثيرني روزالي حين تضحك على السطح. وحالما تنزل كنت أدفعها إلى غرفتي

وأشرع في رفع فستانها الحريري الأحمر. . غير أنها كانت تصدّني عنها بهدوء. . ثم تهمس لي: «في الليل. . .». وأظل أنا على لهب شهوتي حتى الليل. . آه، كم كانت مثيرة كلمة «الليل» حين تخرج من بين شفتيها المكتنزتين. . وتلك زمرّدة، بالوشم الأخضر الغريب في جبهتها العريضة، وبالحنّاء التي لم تكن تفارق قدميها، وبخلخالها الذي يرنّ دائماً، وبلون بشرتها الضارب للسّواد، كانت تثيرني هي أيضاً، غير أن صوتها كان يزعجني. . . وذات ظهيرة وأنا خارج من البنسيون وجدتها أمامي وكأنها كانت تنتظرني. ابتسمت لي، ثم أخرجت تفاحة من صدرها وأعطتها لي. التهب جسدي. وتسارعت دقات قلبي لما لامست يدي يدها. . وبعدئذ قالت لي روزالي بأنّ زمرّدة تشتهيني أيضاً. . .

- «يبدو أنك مهموم مثلي. . . أليس كذلك؟» قالت جانين.

تفحّصتها جيّداً. كانت لها بشاعة تلك الكائنات التي يتمنّى المرء ألّا يراها لا في صباحه ولا في مسائه: عينان مثل عيني عَظاية. أنف ضخم يابس يبدو شبيهاً بقطعة من اللّفت المتعفّنة. شفتان مشقّقتان. وجه له لون أوراق التواليت. لا هو بالأبيض ولا بالرماديّ. وإنما هو بين بين. ذلك اللون الذي يوحي بالغثيان والغياب. . .

- «لا. . . أبداً. . أنا لست مهموماً على الاطلاق. . .» قلت بهدوء الواثق من نفسه. .

- إذن. . «أنت سعيد. . .» قالت وهي تُدْني رأسها منّي. .

- نعم، أنا سعيد. . . سعيد جداً. .

سحبت رأسها إلى الوراء بحركة سريعة متشنّجة وبأصابعها التي صفرّها الإدمان على التدخين، فركت عينيها، ثم راحت تتأمّلني بدهشة. . وبعد ذلك أخذت تخبط على الطاولة، وهي تصيح وتضحك عالياً:

- انظروا إلى هذا الرجل. . . يقول إنه سعيد. . هه. . هه. . . هه. . يا إلهي. . انظروا إليه جيّداً. . هل ترون في وجهه أثراً للسعادة. . هـه. . هه. . هـه. . هاه. . . هيه. . لكأنه محكوم بالأشغال الشاقة المؤبدة. . .

استداروا جميعهم، وتحلّقوا فيّ. ورأيت جوزيفين تملأ كأس ذلك الوغد توماس الذي يبول دائماً في الشارع آخر الليل، وتهمس له بشيء ما. وذلك الماكر توماس الذي حاول الانتحار مرتين بسبب حبّه الخائب لها يحاول أن يُبْدي تلك اللامبالاة المقيتة التي

تضاعف من حقدي عليه، وتجعلني أفكر في قتله.. هكذا أمامهم جميعاً وهم يتسلّون... الحقير... أنا أعرف أنه يهتم جداً بكل ما يتعلق بي منذ أن لكمته تلك اللكمة الشهيرة التي أسقطته على الرصيف في ليلة ثلج. وأعرف أنه يَسْتعذب اللحظات التي أكون فيها في حالة من الحرج والضيق. إنه عدوي اللّدود دونما شك.. وتلك الوقحة اللّعوب صاحبة المؤخرة الضخمة جوزيفين تريد أن تسلّيه بحكاياتٍ حولي لكي تنسيه مرارة حبّه الفاشل لها...

ـ هه.. هه... هاه... هيه... ها... تقول أنك سعيد.. يا إلهي.. أكيد أنك خرجت دون أن تنظر في المرآة.. هه... هاه... هيه... يا إلهي..

الفاجرة... قلت.. عليها أن تكفّ وإلاّ رميتها بالكرسي.. وربما من الأفضل أن أترك المكان حتى لا أرتكب جريمة... آ... ولكنهم سيفرحون جدّاً إذا ما فعلت ذلك.. وسيمضون النهار بطوله وهم يشرّحون جثتي الغائبة بسكاكينهم المشحوذة جيّداً.. لا... لن أفعل ذلك، قلت. أبداً لن أفعل ذلك. وسوف أتحدّاهم بصمتي حتى تعود إليهم من جديد تلك الكآبة التي كانت تطفح بها سحناتهم الخبيثة منذ حين. ثم ازداد وضعي سوءاً حين راح ذلك الكلب الأجرب كلاوس ذو الذقن الفندليّ مثل ضِرْع ماعزٍ عجوز، يقهقه عالياً هو أيضاً. وبدا فمه واسعاً وقذراً حتى أنه أثار شهيتي في أن أفرغ فيه سبع رصاصات. نعم، سبع رصاصات حتى يخرس نهائياً، ويريح الناس من ضجيجه وشرّه. هو أيضاً يتسلّى كثيراً عندما أكون أنا في وضعٍ كهذا. أعرف ذلك جيداً. وقد بلغني أنه يروّج حولي أكاذيب كثيرة في المدينة. غير أني إلى حدّ هذا الوقت لم أتمكن من الحصول على أية حجة تدينه بصورةٍ قاطعة. عليّ أن انتظر إذن، ويوم يقع في الفخّ سوف ألقنه درساً لن ينساه أبدَ الدهر. سوف أحطّم ما تبقّى من أسنانه المُتآكلة حتى يكفّ نهائياً عن تلك القهقهة التي تسبب لي ضيقاً لا مثيل له. ويبدو أن العدوى تسرّبت بسرعة إلى البقية.. وإذا بهم جميعاً في حالة من المرح والبهجة. هه.. هه.. ها.. ها.. هيه... هيه.. الأوغاد، قلت واحد فقط كان يجلس قُبالتي، ينظر إليّ بشيءٍ من الشفقة والارتباك. واحد غريب لم أره من قبل في المقهى. كان يرتدي معطفاً رمادياً قديماً، ويلفّ رقبته بوشاحٍ أخضر، باهت اللون. وكان يعتمر قبّعة سوداء ضخمة تغطّي أذنيه تماماً. أمّا عيناه الجاحظتان، فكانت تحيط بهما زرقة كامدة تحيط عادة بعيون المشردين والغرباء والسكّيرين.

كان عليهم أن يسخروا من هذا الغريب.. قلت، غير أني سرعان ما تداركت

الأمر، وقلت، عيب.. الرجل غريب، وإذا سخروا منه فسوف أشعل حريقاً في المقهى. فأنا لا أتحمّل أن يهانَ الغرباء أمامي.. لا... أبداً.. لن أسمح لهم.. الكلاب.. ها.. ها.. هيه.. هيه... هو.. هو... ثم إن ملامحه تؤكد أنه رجل مسالم ومغلوب على أمره. وربما هو لا يعرف هذه المدينة. ولم يكن قد سمع عنها شيئاً من قبل. فقط قادته المصادفة إلى هذا المقهى ليجلس بين أنذال كهؤلاء... ولا بد أنه يفكر كيف سيقضي ليلته في هذه المدينة الغريبة. نظراته الحزينة القلقة تدلّ على أنه لا يملك كثيراً من المال لكي يشرب كأساً أو يأكل حساء ساخناً في يوم بارد كهذا.. ولكن لِمَ كنت عدوانيّاً معه في البداية.. يا إلهي.. هل أنا سافِلٌ إلى هذه الدرجة... نعم.. نعم.. أنا سافل.. تماماً مثل ذلك الوغد توماس الذي يبول أمام العمارات حين يتعتعه السّكر، ومثل ذلك النّتن كلاوس الذي ينهق مثل حمار جائع كلّما أراد التعبير عن فرحته.. ولكن عليّ أن أنساهم جميعاً وأهتمّ بأمر الرجل الغريب.

إنه غريبٌ حقاً، وإلّا لما ظلّ واجماً هكذا بينما هم في أقصى حالات الهرج. عليّ أن أظهر له في الحال أني أقاسمه آلامه، ومخاوفه، ووحدته أيضاً. نعم، عليّ أن أفعل ذلك الآن، وبسرعة. طبعاً، أنا متأكد من أنهم سوف يحزنون إلى حدّ البكاء حين يرون كلّ واحدٍ منّا يضرب كأسه بكأس الآخر ويضحك عالياً. أحبّ أن أراهم بعد كل هذه البهجة الكاذبة مكروبين مثل ثيران مخصية في اسطبلات الشتاء. أحبّ.. آه... كم أحبّ... فلتغفر لي أيها الغريب الضائع خطأي، وتعال بقربي. تعال نتقاسم غربتنا، فأنا أيضاً غريب، رغم أني ولدت وعشت طولَ حياتي في هذه المدينة الحزينة القاسية. ودائماً كنت أخطّط لمغادرتها نهائياً. وبعد أن أقطع أشواطاً في التفكير والإعداد، ينهار كلّ شيء في رَمْشة عين... نعم في رمشة عين. وغالباً ما يتمّ ذلك ببساطة غريبة: أخرج في الصباح من الشقّة وأنا مصمّم على السفر في أوّل فرصة. ولكني أقول وأنا أقطع الجسر بأنه لا بأس من شرب الكأس الأخيرة في بار جوزيفين حتى أغيظ أعدائي، وأثبت لهم بأني رجل القرارات الصعبة، ثم أدخل إلى هذا البار الحقير، بار جوزيفين، الذي التهمَ شبابي، وجزءاً كبيراً من كهولتي، وأشرب الكأس الأولى، ثم الثالثة، ثم السابعة، ثم الحادية عشرة.. حتى حلول الظلام. وبعدها أقول بأن الكأس الأخيرة في بار «جيني» له مذاق خاصّ. وأذهب إلى بار «جيني». وهناك ألتقي غرباء زنوجاً وعرباً وآسيويين فأقول، لا بأس من مواصلة السكر معهم.. وعند الفجر، أجرّ نفسي إلى الشقة بصعوبة كبيرة، ثم أقول وأنا أتهالك على الفراش بحذائي وبكامل ثيابي بأنه ليس صحّياً أن يسافر

المرء وهو متعب. وأظل أؤجل سفري بهذه الطريقة حتى أنساه تماماً، وأعود إلى حياتي الفارغة في الضباب وتحت المطر. مرة واحدة تمكنت فيها من الإفلات من هذه القيود. كان ذلك في الصيف. وكان الحرّ خانقاً في الصباح. أمّا في الظهيرة، فكانت الأمطار تتهاطل بغزارة. ولعدة أسابيع، ظلت فكرة السفر تلحّ عليّ إلحاحاً شديداً. وذات صباح اتجهت كعادتي إلى بار جوزيفين، وإذا على بابه إعلان صغير يقول بأنه مغلق لمدة شهر. يا إلهي.. قلت.. هذه فرصتي.. وفي الحال اقتطعت تذكرة وطرت فوراً إلى تلك المدينة البيضاء على المتوسط: مدينة روزالي الجميلة.. هه... هه.. هاه... هاه.. هيه.. هيه... هوه... هوه... لقد حوّلتني الفاجرة جانين إلى قرد في السيرك يسلّي كائنات بشعة ومحطمة في يوم حزين وممطر. اللّعنة عليها وعلى أجدادها الأوّلين. كان عليّ ألّا أدعوها إلى بيرة حتى لا تصير مرحة إلى هذا الحدّ. لكن، لا يهمّ. لا يهمّ لا بدّ أن أنساهم. لا بدّ، قلت: وصلت تلك المدينة البيضاء على المتوسط، مدينة روزالي قبل الغروب بقليل. وحال وصولي انتشى جسدي بتلك الروائح الحادة، والأصوات الغريبة التي تتميّز بها مدن الجنوب. مشيت في الشوارع الضيّقة المتداخلة، مأخوذاً، منبهراً حتى باب بنسيون روزالي الأزرق، نعم، أتذكر ذلك جيّداً. كان الباب أزرق، والنوافذ المحدّبة الشبيهة بأقفاص الطيور كانت زرقاء أيضاً. على الشرفة باقات من زهور الجيرانيوم. وفي الباحة المبلّطة بقطع من المرمر تزينها نجوم زرقاء صغيرة، شجرة ليمون كانت لها فتنة خاصة في الليل، تحت القمر. وكل شيء كان نظيفاً، مرتباً غاية الترتيب حتى أني لعنت نفسي التي أجبرتها تحت ضغط نوازع شريرة على العيش لسنوات طويلة داخل شقة قذرة مليئة بالأوراق، والقناني الفارغة، وفي مدينة أكره أمطارها، وأمقت أهلها. وقد تسألني أيها الغريب لماذا اخترتُ بنسيون روزالي دون غيرها. وأجيبك بأني وأنا أسير في تلك الشوارع الضيقة المتداخلة يوم وصولي، رأيت بنسيونات وفنادق عديدة، غير أني لم أرتح لأيّ واحدٍ منها. وواصلتُ سيري، هادئاً، نشِطاً، مطمئن البال حتى باب بنسيون روزالي، كما لو أني أُجذَبُ بخيط سحريّ. نعم بخيط سحري، وإلّا كيف يتمكن غريب مثلي من الوصول إلى ذلك البنسيون الواقع في شارع خلفيّ، دونما دليل. وحالما فتحت روزالي الباب، وقعت في حبّها. تلك هي الحقيقة، ولا مجال عندي للمبالغة أو للخداع. صحيح أني قَبْلَ تلك اللحظة الرائعة، لحظة انفتاح الباب الأزرق، لم أكن قد وقعت في الغرام ولو مرة واحدة. وكنت أحتقر أولئك الذين كانوا يشحبون وينهارون بسبب ما يسمّونه بداء الحبّ، غير أن الأمر مع روزالي كان مختلفاً تماماً. لقد أحببتها، حالما وقفت أمامي بفستانها الصيفي الأحمر وقالت لي: تفضل يا مسيو...

تفضل.. وتبعتها أنا مرتبكاً، ناشف الريق. أعطيتها جواز سفري، ثم صعدت المدارج وراءها. فتحت غرفة في الطابق الأول وقالت: تفضل يا مسيو.. تفضل... هذه أجمل غرفة عندي.. وبعد أن فتحت النافذة، أضافت: بإمكانك أن ترى البحر، والبواخر الرائحة إلى الأندلس أو العائدة منها. آ... قلت. ليس أكثر من ذلك فقط آ.. لأني لست أدري لماذا تذكرت في تلك اللحظة بالذات أميرات قصور غرناطة وهن يَسبحن في حمّامات من العطور، أو يغنين في الجنان وأرجلهنّ الصغيرة العارية في مياه السواقي الباردة. ويومَها، يا صديقي الغريب، عرفت معنى الحبّ...

غير أنه من الصّعب عليّ أن أذكر لك تفاصيل حبّي لروزالي. إنها لي. لي وحدي. فقط أريدك أن تتخيّل كيف يمكن أن يكون الحبّ حين يُتبّل بروائح البهارات والجيرانيوم والبواخر الرائحة إلى الأندلس أو العائدة منها، ويحمّل بشبق وحشيّ لفلاحات بجلاّبيات طويلة زاهية ينزلن كل صباح إلى أسواق المدينة مكحلات العيون وعلى رؤوسهن سلال العنب والتين والنعناع، وبتأوّهات مغنية يترنح صوتها الأبحّ على السطوح، تحت قمر يتوسّد البحر... آه... كأسك أيها الغريب! ورفعت كأسي. وكم كنت سعيداً حين رأيت الغريب يرفع كأسه ويجيب على ابتسامتي المحتشمة بابتسامة مثلها. هه.. هه.. هاه.. هاه... هوه... هوه... طبعاً لقد عثر الأوغاد على من يسلّيهم مجاناً في يوم مُمْطر كهذا. ولكن هذه النعمة لن تدوم طويلاً. بعد حين سوف ينقلب الزّمن ضدهم، وسوف يعبسون من جديد، يوم عليّ، ويوم عليك. تلك هي القاعدة منذ عهد آدم وحوّاء. كأسك ثانية أيها الغريب. استجاب الغريب. يبدو أنه أدرك مَدَى حبّي واحترامي له.. إذن، خطوة واحدة فقط وينتهي كلّ شيء. هل أذهب إلى طاولته.. لا... لا... من الأفضل أن أدعوه إلى طاولتي.. ولكن، لماذا يقوم بنفس الحركات التي أقوم بها.. أم هل أنا واهم؟ من السهل التثبّت في الأمر على أيّة حال. وضعت ساقاً على ساق فوضع ساقاً على ساق. لمستُ أنفي بيدي، فلمس أنفه بيده. أخرجت لساني فأخرج لسانه. قطّبْت. قطّب. اللعين. طلع وغداً مثلهم. سوف أحطّم... ولكن مهلاً... يبدو أنّ هناك ما يجمع بيننا. له مثلاً قبعة سوداء ولي قبعة سوداء. له معطف رمادي قديم، ولي معطف رماديّ قديم. له وشاح أخضر باهت اللون. ولي كذلك وشاح أخضر باهت اللون. له وجه طويل، ولي وجه طويل أيضاً. آ... وجه طويل.. هاه.. هاه.. هوه... هوه... هيه... هيه... إن الغريب الجالس أمامي ليس سوى أنا في المرآة. نعم أنا في المرآة.. أهاه... هاه... هاه.. هوه... هوه...

هيه... هيه.. وجموا جميعاً، وتحلقوا فيّ بينما أنا أضحك عالياً وأخبط على الطاولة...

ـ «ماذا حدث لك...» قالت جانين بأستياءٍ شديد.

ـ أنا أضحك... أضحك مثلكم على نفسي.. هل هذا عيب..

ـ ولكن..

ـ لكن ماذا... هاه... هاه.. هوه.. هوه... هيه.. هيه..

ـ «يبدو أنك سعيد حقاً...» قالت جانين..

ـ نعم أنا سعيد.. سعيدٌ جداً... هاه.. هاه.. هوه... هوه.. هيه... هيه... بطرف عيني كنت أراقبهم. بدوا فعلاً مكروبين مثل دوابّ تُساق إلى المجازر... الأوغاد... كم هم أذلاّء حين ينهزمون... اهاه.. اهاه... اهوه.. اهوه... أهيه... اهيه...

ـ «لا أريد مجانين سكارى في هذا المحل!» صاحت تلك العاهرة جوزيفين وفي صوتها نبرة وعيد. أعرف أنها تكرهني ولا تتحمّل أن تراني سعيداً خوفاً من ذلك الحقير توماس الذي كسّر ذات مرّة عدة كؤوس احتجاجاً على ضحكة عالية أطلقتها وأنا أقرأ حكاية مسلية في جريدة... نعم... لقد فعل ذلك.. والغريب أن المنافقة جوزيفين لم تنفعل ضده، بل ضدي أنا... ضدي أنا.. هل تتصوّرون؟! وفي الحال قذفت بي خارج البار وهي تسبّ وتلعن أجداد أجدادي. وفي ذلك اليوم، وكان ممطراً أيضاً، أقسمت ألا أعود إلى بار جوزيفين أبداً... ولكن ما حيلتي... لقد انهارت عزيمتي بسرعة. وذات صباح، عقب ليلة بيضاء طويلة، وجدت نفسي في هذا المكان اللعين من جديد. نعم هكذا أنا.. لا أستطيع... لا استطيع أن أقاوم رغباتي. عليّ أن أهدأ الآن على أيّة حال، حتى لا أفرّط في الانتصار الهائل الذي أحرزته ضدهم... إنّ تلك الخبيثة جوزيفين تتحين دائماً الفرص لإهانتي وإلقائي خارج البار. وحالما تفعل ذلك سوف ينتفض المحتال توماس مزهوّاً ويدعو الجميع إلى كأس... لا... لا.. لن أفرّط في انتصاري، وعليّ أن أهدأ. نعم، عليّ أن أهدأ...

هدأت. نظرت إلى الخارج. كانت الشوارع تحت الأمطار مزدحمة بالناس والسيارات. عليّ أن أمكث هنا قلت، حتى تخف الحركة، ويعود أولئك الموظفون

البشعون إلى جحورهم، وبعدئذٍ سأقرر. ومن المحتمل أن أعود باكراً إلى البيت حتى أتمكن من السفر غداً. . . نعم غداً. . لم أعد احتمل العيش بعيداً عن روزالي. . . آه روزالي. . متى أكون بين أحضانك هناك على السطح، والمدينة البيضاء من حولنا مفعمة بروائح الفلّ والياسمين، وبأصوات البواخر القادمة من الأندلس أو الذاهبة إليها. وتلك الأغنية المبللة بدموعك تتهادى في الفضاء البنفسجي. وأنت تَسْقينني نبيذاً أندلسياً من فمكِ وتقولي لي: هل تحبني. . وأنا لا أستطيع أن أجيبك لأنّ حبّي لك أقوى من الكلمات. . . آه روزالي. . . أقوى من الكلمات. . .

ـ «إذا كنت سعيد حقاً فادْعُني إلى بيرة أخرى. . .» قالت جانين. .

ـ «أشربي ما تشائين» قلت لها بحماس، ثم صفّقت مطالباً لها بواحدة أخرى. . .

ملأت كأسها حتى كادت تفيض، ثم ضربتها بكأسي وصاحت:

ـ «على صحتك أيها المعلون. . .»

ـ «على صحتك يا جانين العزيزة. . .» قلت.

جانين العزيزة؟ هل أنا قلت هذا حقاً؟! آه يا إلهي. . يبدو أني بدأت أهذي. . لا حقّ لامرأةٍ في سماع مثل هذه الكلمات الرقيقة مني، إلاّ روزالي. . . روزالي التي وعدتها ساعة الوداع بأني سأظلّ وفيّاً لها حتى آخر لحظة في حياتي. . . ولكن لا يهمّ. . . لا يهم. . . أنا راحل، وأبداً لن أعود إلى هذه المرابض الموحشة. ثم أن كلام الليل يمحوه النهار، كما كانت المرحومة جدّتي تقول. . وفوق ذلك، ربما يكون من الأفضل أن أظهر أحياناً شيئاً من الودّ لكائنات معذبة ووحيدة مثل جانين. وحتى لا أضيع في متاهات لا طائل من ورائها، عليّ منذ هذه اللحظة أن أركز على شيءٍ واحد: التحالف مع جانين. . . نعم التحالف مع جانين حتى أكسب معركة الليلة الأخيرة. لقد علّمتني التجارب السابقة أن جانين تقدّس مواثيق الشرف، ولا تخون حلفاءها أو أصدقاءها في ساعات الشدّة مثلما يفعل الكثيرون هذه الأيام. . . وإذا ما نجحت في ذلك فسوف أكون في مأمن من شرّ هؤلاء الأوغاد الذين سيزدادون شراسة كلّما تقدّم الليل، وأمعنوا هم في السكر والعربدة. . ويُحْتَمَلُ أن يحاولوا ضربي أو إلقائي خارج البار. . . وعندئذ سوف تتصدّى لهم جانين مثل لبؤة. . . نعم مثل لبؤة. . . أنا واثق من ذلك. . وكعادتها عندما تحتدم المعارك، سوف تخدش وتلطم وتعضّ وتمرّغ الرؤوس الصلعاء في منافض

السجائر. . . لذا هم يهابونها ويتجنّبون التصادم معها. حتى تلك الدّاهية جوزيفين لا تجرؤ على رفع صوتها متوعّدة حين تغضب جانين وتأخذ في الخبط على الطاولة بكلتا يديها. . انتظروا أيّها الأوغاد حتى تسكر جانين جيّداً، وتحمرّ عيناها، ويتورّم وجهها، ويغلظ صوتها، وعندئذ سوف ترون العجب. . .

ـ كأسك يا جانين العزيزة. . .

ـ على صحتك أيّها الملعون الطيّب. . هاه. . . هاه. . . هوه. . . هوه. . هوه. . . هوه. . .

آ. . . ها قد بدأت تتجاوب مع مخططاتي، وتفتح لي قلبها. بعد حين سوف أشرع في تحدّيهم جميعاً. نعم سأفعل ذلك ولن أخشى أحداً ما دمت قد عقدت تحالفاً مقدّساً مع جانين. تعالوا أيّها السفلة. . يا أبناء السَقَرْ. . لقد حان وقت المبارزة. . وأنا أريد أن أفنيكم الواحد بعد الآخر، أو جميعاً في رمشة عين قبل أن أرحل نهائياً باتجاه روزالي والبحر. . . تعالوا. . لماذا أدخلتم رؤوسكم الصلعاء بين أكتافكم. . .

آ. . . أكيد أنكم ترجفون الآن. . . أو ربما بال بعضكم في سراويله خوفاً من بطشي وبطش جانين. كم أنتم بشعون عندما تكونون أذلّاء. لا، ولكن أنتم بشعون في كل الأحوال. وأنا الليلة عازم على تصفية حساباتي معكم نهائياً، وبعدئذ لن تروا خِلْقتي. أبداً لن تروا خلقتي. . . وأنت أيها الجبان توماس. . . لماذا تتصنع اللامبالاة، وتنظر إلى الشارع؟! انظر إليّ أنا إن كنت رجلاً حقيقياً. . . غير أين أعرف أنك لن تجرؤ على ذلك. إن جانين سوف تلقي بخصيتيك لقطط الليل إن أنت انفعلت وكسرّت كأساً واحدة احتجاجاً على ضحكاتي. . . هاه. . . هاه. . هاه. . . هوه. . . هوه. . . هوه. . . وانت أيها العجوز الماكر الفريد. . . لماذا تتململ قلقاً. . . ألا يروق لك هذا الوئام بيني وبين جانين؟! فلتذهب إلى الجحيم. . . أنت على أيّة حال، لست مهمّاً بالنسبة لي. . . بنفخة واحدة، استطيع أن أرمي بك في السّند أو الهند. . . هاه. . . هاه. . . هاه. . . هوه. . . هوه. . . هوه. . . هيه. . . هيه. . . هيه. . .

ـ كأسك يا جنين العزيزة.

ـ أنت حقاً رائع هذه الليلة. . . هيه. . . هيه. . . هيه. . . هيه. . .

ولكن يبدو أنه من الأفضل أن أهدأ. ليل هذه المدينة طويل. وعليّ ألا أستفزهم منذ البداية، إنهم ماكرون. وربما في غفلة مني يتمكّنون من حبك مؤامرة تحطم رقبتي،

وتطوّح بأحلامي بعيداً في الظلماتِ.. لا.. لا... لا بدّ من الاحتياط.. إنهم ماكرونَ حقاً.. وقد يكون التحالف مع آخرين ضرورياً حتى أضمن انتصار الليلة الأخيرة... جانين وحدها لا تكفي لشنّ معركة حاسمة ضد أكثر من عشرة سفلة على استعدادٍ دائم لمحوي من الوجود... بمن أستعين يا ترى... بمن... بمن... آ... جيورجيو.. هو هناك في الركن، رأسه بين يديه، والسيجارة تلو السيجارة، والكأس فارغة أمامه. وسحب الهمّ على سحنته. أكيد أنه مفلس كعادته... يكفي أن أدفع له ثمن البيرة التي يعبدها حتى يكون إلى جانبي، ويصبح مثل الصلصال في يدي، أصنع به ما أشاء وما أريد... صحيح أنه مراوغ وشرّير ولكن... أنا لست قسّاً حتى أحاسبه على سلوكه... عليّ أن أستفيد فقط من ذلك الشر الكامن في نفسه كي أروّعهم وأفقدهم كل أمل في الانتصار عليّ... ثم أن جيورجيو له خبرة بمعارك الليل... وكم من مرة جاء إلى البار بخدوش في وجهه، وبكدمات حول عينيه... وقد بلغني أيضاً أنّه ماهرٌ في استعمال السكين.. آه سكين في صدر ذلك الماكر توماس...

- بيرة إلى العزيز جيورجيو..

وقفت أذنا جيورجيو تماماً مثل أذني كلب يفاجئه نداء سيده، وطافت عيناه في أرجاء البار باحثاً عن مَصْدَر الصوت. رفعت يدي وصحت فيه:

- تعال يا جيورجيو... تعال.. أنا الذي أدعوك...

هرع إليّ مبصبصاً بذيله..

- أنت دائماً تخجلني بكرمك... وعليّ أن أردّ الجميل ذات يوم... نعم... نعم.. سأفعل ذلك... تأكّد... ثم لا بدّ أن أقول لك بأني حزين هذا اليوم أكثر من كل الأيام... فقد وصلتني رسالة من أمي تعلمني فيها أنها مريضة... وربما تموت.. وأنا لم استطع السفر بطبيعة الحال... وقبل أن آتي إلى هنا طفت في المدينة طارقاً أبواب الأصدقاء.. غير أنهم اعتذروا جميعاً عن مساعدتي... يا إلهي... كم أصبح الناس أشراراً وأنانيّين... ولكن أنت رجل طيب وكريم... وأنا متأكد من أنك سوف تكون سعيداً ذات يوم...

- ومن قال لك بأني لست سعيداً الآن؟!

- لا... لا.. أعرف أنك.. ولكني أقصد... أقصد...

ـ هيّا أشرب كأسك بسرعة.. ولا تتعب نفسك... لقد فهمت ما تقصد...

ـ هيه... هيه... هيه... «انت حقاً رجل طيِّب وطريف» قال، ثم أفرغ كأسه في جرعة واحدة....

الوغد... ألا يستحي؟! ذات مرة قال لي وعيناه مبلّلتان بالدموع بأن أمه ماتت وهو لا يزال في سنّ الرضاعة... ومرة أخرى قلت له أنا متحمّساً بأني أحب الروس وخاصة راسبوتين، فقال لي بأنّ جدّه روسي. وبعد ذلك بساعات فقط، التقينا فتاة سويدية مفتونة بباريس، فقال لها بأن أباه من أصل فرنسي... أوه... إنه شخص مقيت حقاً... وأنا أحياناً أتمنّى أن يشنق في الساحة العامة بسبب كلّ هذه الأكاذيب التي يختلقها في كل لحظة... ولكن لا يهم.. لا يهم... أنا بحاجة إليه هذه الليلة... وغداً سوف أكون عند روزالي... وسوف أمحوه من ذاكرتي نهائياً.. عليّ أن أتحمّله لبضع ساعات فقط... ثم إن عيوبه وأكاذيبه لا تهمّني إطلاقاً... أنا أريد أن يُلكم ويركل، وربما يشهر تلك السكين التي يخفيها دائماً في حزامه... ولكن... لا... لا أريد سكاكين... فأنا لا أطيق أن أرى الدماء والجثث والرؤوس المقطوعة... لا أطيق... أريد أن أسافر دون آلام وفواجع. هدفي الوحيد من كل هذه المخططات هو أن أرعب هؤلاء الأوغاد... ثم أرحل... أرحل باتجاه روزالي والبحر والنوافذ الزرقاء المحدّبة... وأترك لهم الضباب، الأمطار، الوحشة، مؤخرة جوزيفين، رائحة جانين، أكاذيب جيورجيو.. سأترك لهم كل هذا... ثم أمضي... آه أمضي... ما أجمل الغروب على البحر... بينما البواخر تتهادى محمّلة بروائح الأندلس، وبأسرار جبل طارق، والبحارة يستعدّون لمشوار الليل...

ـ «على صحتنا جميعاً!» صاحت جانين، وهي تضرب كأسها بكأسي وبكأس جيورجيو الذي نسي في الحين أمه المريضة، وإفلاسه، وجميع همومه الأخرى، وبدا بشوشاً، مرحاً. حسناً... حسناً... شيء رائع أن أكون أنا وحلفائي في وئام تام كهذا حتى يتعذّر على الأعداء اختراقنا، وتقويض وحدتنا. ثم إن وئامنا يهدّهم، ويزيد في غيظهم وتوترهم... العجوز الماكر ألفريد مثلاً سدّ أذنيه بالقطن حتى يتجنب سماع نكاتنا وضحكاتنا. السّفيه كلاوس يعضّ على شفتيه طول الوقت، ويرتعش كلّما أمسك بكأسه. المخادعة جوزيفين فقدت حيويتها تماماً، وبدت ثقيلة الحركات، متدلّية الشفتين وكأنها تستعدّ للبكاء، أما ذلك المجرم توماس فقد دفش رأسه في جريدة مسائية متصنّعاً الاهتمام بأحداث العالم. غير أني أعلم جيداً أنه يحترق، فليحترق. وليحترقوا جميعاً، أمّا أنا فلن

أكفّ عنهم. سأمعن في تعذيبهم حتى يَعضوا التراب من ألم الهزيمة. يا لهم من كائنات بشعة مدحورة. كان على عمّال البلدية أن يحملوهم مع النفايات والأوساخ بعيداً عن المدينة. قد تقولون لي: لِمَ كل هذه القسوة؟! وأجيبكم على الفور: ما الفائدة من كائنات كهذه تتعفّن كل لحظة وسط مرابض موحشة، ولا تعرف لا النور، ولا البحر، ولا النوارس، ولا نجمة الصبح.. ولا نساء مثل روزالي.. كائنات تبصق، وتتقيأ، وتنزف قيحاً وسمّاً طول الوقت. على حماة البيئة الأغبياء أن يدركوا أنّ سبب كل هذا التلوّث الخطير الذي يهدد البشرية بأسرها بكارثة لا مثيل لها هم هؤلاء... نعم هؤلاء.. وليس غازات السيارات والمعامل والمحطات النووية... هراء!

ـ كأسك يا جانين العزيزة... كأسك أيها العزيز جيورجيو...

لا... لا.. جيورجيو وجانين وحدهما لا يكفيان. لا بدّ من واحد آخر. نعم، واحد آخر، حتى إذا ما تعبت جانين ونامت على الطاولة كعادتها كلما سكرت، أو انسلّ جيورجيو هارباً بحثاً عن تلك الكائنات التي يقاسمها الجريمة والكذب، أو إذا... لا... لا.. لا بدّ من واحد آخر. ذلك الرجل الخمسيني ذو المعطف الجلدي الأسود، والذي يبدو بشاربه المعقوف، ورأسه الضخم، وقامته الفارعة شبيها بقرصان يمكن أن يصلح لهذه المهمة. أنا أعرفه منذ سنوات طويلة، وأعرف أنه يحرص دائماً على أن يكون أوّل من يدخل بار جوزيفين وآخر من يغادره، غير أني أجهل اسمه.. وربما كل الزبائن أيضاً ذلك أنه لا يكلم أحداً... فقط من حين لآخر يهمس لجوزيفين طالباً «بوجولي»...

قد تكون هناك أسباب تجعله يحرص دائماً على اختيار هذا النبيذ، غير أن البحث فيها الآن غير ذي جدوى. ربما أسأله عنها حين ينشأ الودّ بيننا، وترنّ ضحكاتنا عالياً وسط هذا الجوّ القاتم، المفعم بالرذيلة. نعم عليّ أن أدعوه حالاً حتى أسدّ أمامهم كل السّبل، فينسحبون مغتمين، يائسين تماماً. ثم أنه شخص تلفّه الأسرار. وأنا أميل دائماً إلى أشخاص يبدون مثل غابات داكنة لم تطأها قدم بعد.

ملت على جانين وهمست في أذنها: «ما اسم صاحب المعطف الأسود؟».

وعلى الفور، أجاب جيورجيو: إنه جوزيف...

ـ جوزيف؟..

ـ نعم جوزيف... هذا كل ما أعرفه... قال جيورجيو وهو يمسح زبد البيرة بظاهر يده.

جوزيف... قوافل صحراء سيناء... والبئر المهجورة... والقمر الملطّخ بالدم. لقد اكتملت الأسطورة الآن. آه يا لفتنة الشرق. أكيد أنهم يرغبون جميعاً في التقرب إليه، ومبادلته الحديث، وإشراكه في مؤامراتهم الدنيئة، والزجّ به في تلك العتمات التي تعوّدوا العيش فيها منذ أن بدأوا يدبّون على وجه البسيطة، غير أنه ظل مترفّعاً عنهم تماماً مثلي أنا. وأكيد أنه مثلي أنا أيضاً يتحيّن الفرصة للانقضاض عليهم وافنائهم الواحد بعد الآخر. نعم... نعم... ذلك واضح في نظراته القاسية التي يلقيها عليهم من حين إلى حين.

ـ «بوجولي لجوزيف» صحت وأنا في أقصى درجات الحماسة والتحدّي..

وقبل أن تمدّ جوزيفين يدها إلى زجاجة «البوجولي»، أشار عليها جوزيف بألاّ تفعل، ثم رمقني بنظرة شرسة اخترقت جسدي مثل قبس من نار، وراح يتقدم مني بخطوات عسكرية، وشاربه المعقوف يختلج كغيضة يخترقها حيوان مذعور، وعلى وجهه ذلك التوتر الذي يبدو على ملامح المجرمين حين يُستفزّون. وحالما وقف أمامي، شهر سبابته الغليظة في وجهي وصاح بي وهو يكزّ على أسنانه: «ـ لا تفعل ذلك مرة أخرى أيها الجرذ الحقير، وإلاّ فقأت عينيك!»

هاه.. هيه.. هوه.. هاه.. هوه.. ضجّ البار مرّة أخرى بزعيقهم وقهقهاتهم. وانتظرت أنا ان يهبّ حليفاي لنجدتي غير أن شيئاً من ذلك لم يحدث. جانين غرست رأسها بين كتفيها وتصنّعت اللاّمبالاة. أما جيورجيو فقد راح يتملّمل استعداداً للهروب. آه.. الجبناء... الخونة.. على أيّة حال، ليس هناك فائدة ترجى من سحاقية نتنة رعناء، ومن لصّ ليلي حقير. كان من الضروري أن أتهيأ لمثل هذه المفاجآت القاتلة.. ولكن... إنها لهزيمة مرّة حقاً. وعليّ أن أعترف بذلك. والآن لم يتبقّ لي سوى أن ألقي بأسلحتي وأفرّ قبل أن أغوص في الوحل حتى العنق وأموت مختنقاً بحقدهم.

ما أن تحرّك جوزيف عائداً إلى مكانه، حتى مرقت من البار مثل السهم. في الخارج كانت الأمطار قد كفّت عن الهطول، غير أن السحب كانت تتدافع كثيفة وغاضبة. ومن حين لآخر، كان قرص القمر الشاحب يطلّ مذعوراً ثم سرعان ما يتلاشى. وكانت الشوارع شبه خالية. فقط بعض الأشباح الهائمة هناك وهناك. ساعة

المحطة الضخمة تشير إلى منتصف الليل. لا بدّ أن أعود الآن وأهيىء حقائبي حتى أكون جاهزاً للسفر في الصباح الباكر. أعرف جيداً أن كل هذه الهزائم التي مُنيت بها في هذه المدينة سوف تمحّي تماماً حالما تحتضنني روزالي. ولكن لا بأس من كأس أخيرةٍ في ذلك البار الصغير المواجه للعمارة التي أسكنها. صحيح أن جميع مرتاديه شباب وشابات في سنّ العشرين، يزعقون ويعيّطون طول الوقت. بل أحياناً يكونون شرسين وعدوانيين. ولكن لا بأس... لا بأس من كأس واحدةٍ فقط. ثم من المؤكد أنهم أكثر مرحاً، وأقل قسوة من أولئك الأوغاد والقتلة الذين خلفتهم ورائي. دخلت. ضجيج ودخان وموسيقى صاخبة. وجدت مكاناً بالقرب من زنجي طويل، مكفهر الملامح، وفتاة شقراء بدت لي في أقصى درجات السكر. طلبت بيرة. شربتها على عجل. ثم طلبت ثانية، وثالثة... نظر إليّ الشاب الزنجي بحذر مشوب بالامتعاض. ابتسمت له. أدار وجهه مشمئزاً واحتضن صديقته الشقراء، غير أنها دفعته عنها، وراحت تتأملني. ثم ابتسمت وقالت لي بصوت ممطوط: «تعجبني قبعتك». همس لها الزنجي بكلام ما، فاغتاظت وضربت الأرض بقدميها محتجّة. الوغد. أنه يحرضها ضدي. الزنوج ميّالون إلى العراك والجريمة، وأيضاً إلى الرقص واللهو والنوم. هكذا تقول كتب الانتروبولوجيا الحديثة. ابتسمت لي الفتاة الشقراء مرة أخرى، فابتسمت لها، غير أني سرعان ما عبست، ذلك أني تذكرت أن الزنوج يغارون. وتذهب بهم الغيرة إلى حدّ ارتكاب الجرائم. عُطيل. «قبل أن أقتلك، قبلتك وما من سبيل آخر - قتلت نفسي لأموت على قبلتك»(*). يا إلهي، لن يرحمني الزنجي إذا ما ابتسمتُ مرّة أخرى. عليّ أن أنتبه وإلاّ انتهت ليلتي بكارثة.

- «ما الذي يضحكك؟» صاح فيّ الزنجي وعيناه تشتعلان.

- أنا؟!

- نعم أنت!

- ولكن...

- «خذ!» قال الزنجي وهو يسدّد لي لكمة قوية أسقطتني على الأرض. وحالما نهضت من بين أقدام الزبائن، أمسك بتلابيبي وجرّني خارج البار. وهناك في الشارع الفارغ راح يسدّد لي اللكمات، ويركلني بحذائه العسكري، بينما أنا أصرخ عالياً، طالباً النجدة.

(*) من مسرحية عطيل لشكسبير - الفصل الأخير.

تركني ملقى على الاسفلت المبلل، ودخل البار وهو يلعن الصراصير والجرذان التي عفّنت المدينة.

حاولت أن أبكي، فلم استطع.

تحاملت على نفسي، وبدأت أصعد مدارج العمارة والدّماء تتدفّق مني بغزارة. اهتديت إلى قفل الباب بصعوبة كبيرة. ودون أن أشعل الضوء، تمدّدت على الفراش هكذا. بحذائي، وبكامل ثيابي. «وداعاً روزالي» قلت قبل أن أغرق في نوم ربما لن ينتهي أبداً...

حسّونة المصباحي

[ميونيخ ـ يناير ١٩٩١]

مقابسات

مي غصوب

ما بعد الحداثة: تعريف من مدخل شخصي

أحياناً أحسّ أنني لم أعد مستعدّة لإعطاء نفسي إلى أيّة حقيقة، لكنني، برغم هذا، لا أعرف كيف يسع المرء أن يعيش من دون أن يهب نفسه؟

فالعقل يمضي في سبيله محاولاً أن يفهم ويعقلن، إلا أن الإيمان بقدرات العقل وفضائله إيمان لا يكفّ عن الاهتزاز والتهافت. فحتى لو كان العقل غرض الإيمان وموضوعه، يبقى الإيمان إيماناً وتبقى المشكلة قائمة.

بلى إنني أشعر بالانتماء إلى مزاج ما بعد الحداثة هذا. فأنا ابنة مدينة تعلّقت دائماً بالمثالات المدينيّة، ثم نضجت في الثمانينات في لندن. وحين أحاول أن أبرّر ميلي الذي يأخذني إلى ما بعد الحداثة أجدني أتساءل:

لماذا، بربكم، يلاحقنا الإضطرار إلى أن نبرّر هذا الخيار ونعتذر عنه كلما أتينا على ذكره؟

فهل الأمر مصدره في مراهقتي إبّان الستينات وما شابها من نظرة متفائلة وكليّة إلى العالم؟ أم أنه عائد إلى تأثيرات «عصر العقل» التي طغت على تكويني المدرسيّ ذي الثقافة الفرنسيّة؟

فإذا صحّ أن الذاكرة تتذكّر، وأنها ليست مجرّد قشرة زائدة، كانت تلك الأماكن والتجارب مصدراً لشعوري بالذنب، إذ كيف لي أن أنتسب، بيسر وفرح، إلى حضارة ما بعد الحداثة، فيما المكان الذي أتيت منه لا يزال يخوض سجالاً ضارياً حول التقليد والحداثة، وحول فضائلهما وعيوبهما.

أحياناً يبدو فوجيموتو على حقّ، لكنه يغيظني بقدر ما يبدو محقاً. فأنا أعرف أن الإتجاه الفردي مقيم في واحدة من زوايا الشخصيّة، أكان صاحبها رجلاً أم امرأة، أكان يعيش في نيويورك أو في الخرطوم. وبمعنى ما، سأحاول الدفاع عن روحيّة ما بعد الحداثة بفنون ذاك العصر وفلسفته وأخلاقيته ولا أخلاقيته، ولو جاء دفاعي خجولاً متعثّراً. وأيضاً سأحاول أن أتيح للشكّ أن يساورني من خلال الكلمات التي أكتب، وردة الفعل التي قد (لا) تثير.

والرّاهن أن أشدّ ما يجذبني في حركة ما بعد الحداثة، وهو ما سأبدأ به، هو ربما أكثر ما يمقته أبناء المجتمع الذي تعود أصولي إليه.

الحرب ضدّ الكليّة

أظنّ أنني أستطيع، في وقت واحد من الأوقات، أن أقيم في مكان معيّن وأحضر في قلب خطاب ما، لكنني أعيش في الآن نفسه أكثر من واقع بعينه، فيما تكون الوقائع المتباينة التي أعيش فيها متعايشة في ما بينها.

ذلك ما يشبه أجزاء أحجية الصور المقطوعة (Jigsaw Puzzle) التي تصلح أن تشكّل لوحة مفهومة وجميلة. فبغير هذا المفتاح لا أملك مفتاحاً، فكيف إذا كان السبيل المزعوم الكامن وراء الباب هو النهائي المنسجم الذي تمّ واكتمل.

نعم، يمكنني أن أسمّي هذا فصاماً، إلا أن عدم الرغبة في التناسق، بل عدم الاهتمام به، ليس مرضاً.

فنحن نعيش في عالم من تجاور الأشياء شبيه جداً بشاشة التلفزيون، إذ يكفي كبس زرّ على آلة السيطرة البعيدة لكي تنقل الشاشة لنا عوالم شديدة الاختلاف وأزمنة ومعتقدات وشخصيّات وطنيّة، وذلك كله في تضاعيف ثوانٍ من الزمن.

إننا نعيش عصراً مضاداً للإيديولوجيا، ومضاداً للكليّة، الأمر الذي لا يزعج ولا يخيف. فآذاننا وعيوننا، وجلودنا أيضاً، تتعرّض لما هو كونيّ تعرضها حقائقه المتعددة. والحال أن التعدديّة، في أحسن معانيها، لا يسعها النظر إلى ذاتها إلا وهي منتمية إلى ما بعد الحداثة. فقد جرّبت حظّها مع الحداثة واعتقدت أنها تستطيع حلّ تناقضاتها من ضمن هذا النطاق، غير أنها اكتشفت طبيعتها الحقّة من داخل ما بعد الحداثة، إذ هنا لا تذهب التناقضات إلى حسم يكون في مصلحة أحد الأطراف المتناقضة.

نعم، أنا لا أشعر بالذنب حيال المجتمع الذي تعود إليه أصولي. فأنا أشمئزّ من الكليّة وأعرف أنها لا تملك قيم إنقاذٍ تدّعيه. وبهذا المعنى يمكنني بفرح أن أخون تلك الطريقة التي تطرح المشاكل بموجبها في العالم العربيّ، ويمكنني أن أمضي مأخوذة بسحر ما بعد الحداثة.

لكن ماذا عن فكرة «التقدم»؟

أمام هذا السؤال أجدني عرضة للتشوّش والقلق. ربما كان في وسعنا أن نختبىء في قول ج. ف. ليوتار، ذاك الباحث الفرنسيّ في شؤون ما بعد الحداثة، إنّ «الشرط ما بعد الحديث لا يستدعي الإدانة كما لا يستدعي الدفاع عنه. إنه حالة فعليّة تكون عليها الأشياء».

وليوتار يجيب هنا عن أسئلة يطرحها تكويني العقلانيّ الحديث، ويثيرها كلّ ما لم تنجح تصوّراتي الإنسانيّة في هضمه برغم دروس «التجربة». ففي نظرة المرء ما بعد الحديث لم يعد هناك أفق للكونيّة والتحرر العام. وما يفسّر شكوكنا الحاليّة في صدد الفضائل المطلقة للتقدّم، غياب هذا التصوّر عنه من داخل العقلانيّة والحريّة.

فهل أن تجربتنا، وهي غربيّة ما في ذلك من شكّ، هي التي أقنعتنا أن التقدم لا يضمن لنا السعادة المحضة؟ وما أعنيه بتجربتنا الغربيّة يكمن أحد أبرز مصادره في فظائع الفاشية وفي فيينا الثلاثينات، أي في تلك المدينة الجميلة الصغيرة المعقّدة والمتمدنة التي انقلبت وحشيةً وفاشيّة.

لقد كشف أوسكار وايلد، بالمرح الساخر الذي عرف به، مزاج ما بعد الحداثة حين قال إننا نسمّي فشلنا الذي نتحقق منه اكتساباً للخبرات، فيما رأى أحد فلاسفة ما بعد الحداثة أن «عصرنا هو العصر الذي خسرت فيه سرديّات التنوير الكبرى شرعيتها».

والأمر ليس تحرراً من الوهم، إذ الكلمة هذه جديّة جداً ونكدة المزاج كثيراً. ذلك أن الآخذ بما بعد الحداثة يعارض الجندي الطليعيّ في موقفه من خفّة الترحّل والذاتية والانتقائية وفرح الحياة! فهي الخفة كما ترد في «الخفّة غير المحتملة للكائن».

فكونديرا في روايته الرائعة كان يواجه غزو ما بعد الحداثة ويتخبط فيه فيما يكشف جوهرها من خلال عين شرق أوروبية.

معضلات أخلاقيّة

لا تزال الحداثة أخلاقيّة. أما إحساسي بما بعد الحداثة وتجربتي له، فيجعلانني حسّاسة حيال ماضيّ الشخصيّ وحيال أصدقائي الذين لا زالوا يحاولون أن يقدموا للآخرين نموذج حياة صالحاً. لكنني، بدوري، كففت عن السؤال حول ما هو صالح أو غير صالح، فكيف أجرؤ، وهذه هي الحال، على أن اقترح أي شيء لزملائي في الإنسانيّة، دع جانباً «المواطنين» و«الرفاق» و«الأخوة».

بيد أنني لم ألفظ كل تلك الجرعات التي سقاني إيّاها جيلي، وهذا ما يمنعني من هزّ كتفيّ والقول: لا شأن لي بذلك. فأنا لست ما بعد حديثة خالصة المذهب، لأنني لم أترعرع في حقبة ما بعد الحداثة. فالنزعة المذكورة «لا تسمح بالطليعيّة النظيفة المصحوبة بالراديكاليّة الحديثة أما مكوّنها النقدي فمن الصعب فرزه عن مهنيّة وعن تواطؤ يمكن النظر إليه بصفته تفكيكياً وبصفته انتهازياً أيضاً.

هذا هو ضعف ما بعد الحداثة وهو مصدر قابليتها للعطب في عرف الانتقادات اللاذعة لأولئك الذين يرسمون أنفسهم أخلاقيين».

الثقافة والمجاز وما بعد الشعبويّة

حين تركت المدرسة ذهبت إلى كلية الفنون الجميلة، إذ أين يمكنني أن أؤكّد «حداثتي» كما أفعل هناك؟

دخلتُ إلى الصفّ بعد أن طبعت على جبهتي زهرة تطفح لوناً وإشراقاً، وكنت بهذا أحقّق ما أنا راغبة في إنجازه: ردة فعل فضائحيّة تترتب على رفضي القيم المقبولة، وقطيعة مع المحرّم. يومها، وعندما اتّسع السؤال في أعين بعض الطلبة والأساتذة لرؤيتهم الزهرة على جبهتي، بلغت ما أعتقد أنه انتاب كلاوس أولدنبرغ حين عرض منحوتته على الهمبرغر.

المرحلة، كما ترون، كانت أواخر الستينات حيث تمت الثورة الجنسيّة واستكملت، وباتت مجلّة «بلاي بوي» تترك على طاولات الطعام في العديد من البيوت المحترمة في أميركا وأوروبا، بل وبالتأكيد في بعض البيوت اللبنانيّة أيضاً.

كان النسيان قد لفّ، منذ زمن، تلك الجهود الطوعيّة لإعادة البناء التي تلت الحرب الثانية، أما أيّار ١٩٦٨ فلم ينجز الكثير الذي يبقى في الذاكرة.

ها نحن الآن، إذن، ندخل السبعينات. ولئن استطاعت نضاليّة الحداثة الستينيّة فينا أن تتحدّى السلطة، فالسلطة الآن هي بعض ما أحكم تقويضه. وها هو الإنسان الحديث، فنانا كان أو رجل أعمال، يقف أمام العدميّة وجهاً لوجه، بعد الانجازات كلها التي بدا أن جهوده حققتها، أو بعد أن خسرت هذه الانجازات هالتها وفضائلها.

فهل أن ما بعد الحداثة طريقة أفضل في مكافحة التفسّخ والانحطاط الكاملين عن طريق «الانتقال من شكل العدمية القوي إلى شكلها الضعيف»؟

دعنا نتجنّب استعمال الكلمات الكبيرة. فأنا حين رسمت الزهرة على جبهتي، كنت في الوقت نفسه أعلن، وبكثير من الثقة بالنفس، أن نصباً كثيرة باتت موضوعاً للسخرية وأصبحت لا تنطوي إلا على الفذلكة والحذلقة وعدم الجدوى.

فقد احترقت أولئك الذين يفرشون بيوتهم على طريقة لويس الخامس عشر أو لويس السادس عشر. وأنا اليوم استطيع السير في مانهاتن أو كنغز رود فيما العناكب تلتفّ حول أنفي والأفاعي تتجمع في شعري من دون أن استرعي انتباه الكثيرين، ما خلا السيّاح. واليوم بتّ استطيع أن أقدّر كرسياً لويسيّة وأضعها قريباً من قطعة مكنتوش، من دون أن ألحظ أي تعارض أو أن أخرج بأية أحكام صارمة حول هذا التأليف. وأعرف اليوم أنني لا أستطيع أن أتصوّر لندن من دون بيغ بن أو ساحة ترافلغار ذات النصب

العظيمة التي يتواعد الناس على اللقاء عندها من دون شروحات مطوّلة ومستفيضة؛ وبكل هذه المعاني يلوح عصر ما بعد الحداثة بصفته عصر «دعه يمرّ»، عصر النيو ليبراليّة التي يتعايش فيها الماضي والحاضر والمستقبل أحلاماً وأذواقاً وقيماً.

الشيء وتمثيله

لا زال الحداثيون، أو أهل الحداثة، يعتقدون أن تلك الأيام انطوت على صدق وحقيقة، إذ ساد الظن أن التمييز ممكن بين الشيء وتمثيله.

أما اليوم فنحن لا نعرف هذا التمثيل ولا يهمنا أن نتحرّى عنه. إذ إن الشيء وتمثيله هما، في عرف ما بعد الحديث، واحد. فهذا يبدأ بالفصل والفرز وتفكيك ما وصل إلى حواسه أو دماغه، من خلال تمثيله، ثم أن العيون والآذان والعقول التي تنتسب إلى ما بعد الحداثة، كفّت عن أن يؤرّقها البحث عن الشيء الحقيقي وفقدت هويتها المنفصلة. فشاشة التلفزيون أو شاشة الكمبيوتر التي يمكن أن نمتلكها فردياً أنهت المرحلة الانتقالية المذكورة، ونستطيع الآن أن نداعب الواقع ونلعب معه عبر شاشاتنا. نستطيع أن نضع خطّة موازنة ضخمة على الشاشة نفسها التي نخضعها للعبة كومبيوترية عن سباق السيارات.

لقد رأى بودريار العلاقة بين صورة الواقع والواقع، أو العكس، في التسلسل السياقيّ التالي:

صورة الواقع هي:

(١) انعكاس لواقع أساسيّ.
(٢) تقنيع وتخريب لواقع أساسيّ.
(٣) تغييب واقع أساسي.
(٤) قطع الصلة بأي واقع مهما كان.
(٥) إنها الصورة الزائفة المحضة عن نفسها.

إذا كان الشيء وتمثيله واحداً، وإذا كان المجاز يحمل ذاكرة مديدة إلى الحدّ الذي يكفّ معه الرمز عن أن يكون رمزاً، جاز القول إن في وسعنا التلاعب بالشيء نفسه تماماً كما بتمثيله. فهناك الآن، في حقبة ما بعد الحداثة، فسحة واسعة للدعابة الخفيفة، إذ الواقع يشبه مجازه. فهل رأيتم البيض المعلّق في أعلى بناية تلفزيون البث الصباحي؟ إنه

مجاز نفذّه المهندس المعماري فاريل بشجاعة، وبالأبيض والأزرق والأحمر، في وسط بلدة كامدن. وبهذا كان فاريل، وبكثير من السخرية، يذكّر بتناول وجبة فطور البيض ولحم الخنزير المقلي أمام شاشة التلفزيون، أو يحتفل بذلك.

فـ «في محل المفهوم الافتدائي والمنزّه والعضوي عن الشكل، تُحلّ الاستعارة ما بعد الحديثة النصيّة واعتباطية المعنى كما يقرأ كمقتطف قائم لا كناتج عن كليّة أصليّة». وهذا ما لا يترك الكثير من المساحة للطبيعة. فالطبيعة تصبح ثقافة فيما الثقافة «طبيعة ثانية».

إن ما بعد الحداثة حصيلة ثقافية مدينية في زمن وسائل الاتصال، وهو زمن إذا قيل إن «الطبيعة تعاود فيه ظهورها، كان ذلك تمثيلاً من داخل الثقافة».

هندسة العمارة

«الوظيفيّة، النقاد، عدم الخلط، عدم التزيين المنافق».

هذه كانت تعاليم استاذي لهندسة العمارة في مدرسة الفنون الجميلة أوائل السبعينات. هو كان مسرحياً وأنا كنت مبهورة بأدائه وآرائه.

كنت أريد أن أرقى إلى سويّة «جوهريته» فعكفت على التخلّص من كل زوائد التطريز والكشكشة في ملابسي. لكنني لم استطع أن أتخلى عن مساحيق الوجه. فهي تبرز ما أظنه جميلاً وتخفي ما لا يسرني حين أراه على المرآة.

كان استاذي حداثياً تمرس في باريس وأُغرم بلوكوربوزييه، وكانت مشكلته أنه يدرّس طلابه على مقربة من أحد شواطىء المتوسط المفعمة حياة، وفي مدينة كانت ألوانها الشرقيّة تترك آثاراً من السحر النوستالجيّ على أذواقنا.

ربما كانت هندسة العمارة المكان الذي تبدو فيه ما بعد الحداثة مفهوماً شديد القابليّة للتعريف. ذلك أن الأبنية والساحات والأسواق والمجمّعات التجارية تشكّل قيمنا وأخلاقنا وأذواقنا وخيالنا بالطريقة الأشد لا وعياً. إنها ما نعيش عبره شئنا ذلك أو رفضنا.

ما من شكّ في أن المدن، أو «الحاضرات المتروبوليّة» الغربيّة ذات التعدد الثقافي، تتشكل اليوم بكيفيّة ما بعد الحداثة. لكن ألا ينطبق هذا جزئياً على المدن والبلدات الأخرى؟

فإذا صحّ أن برازيليا أضخم الأشكال الوحشيّة، التي انتجتها الحداثة، صحّ أيضاً أن بولفار جدّه هو ما يمكن النظر إليه كرحلة لطيفة في أشكال ما بعد الحداثة ومراجعها وأزمنتها. لقد دفعت برازيليا الثمن عن كافة الأمراض المتطرفة للحداثة، فكيف إذا أضفنا بنايات في القاهرة تتخذ صورة العلب في أشكالها، الفقيرة والوظيفيّة، المستطيلة والرمادية، تجعلها تبدو أحياناً كما لو لم تكن مستقيمة.

فالشمس والفسحة واللون الأخضر كانت في عرف لوكوربوزييه، المسرّات الأساسية الثلاث للمدينيّة. أما اتباعه الأقل موهبة فبنوا كتلاً من العمارات البشعة والرخيصة. معتقدين أن في قدرتهم إقناع الناس بالتمتع بالسكن فيها لأنها أنشئت تبعاً لأفكار وأسس بالغة العقلانية. والشيء نفسه يصحّ في أتباع فان دير روش الذين ابتكروا مفهوم العمارة ـ الصندوق بحثاً عن نقاوة الخط والشكل البسيطين.

بهذا المعنى تبدو هندسة العمارة الحديثة نخبويّة، فيما تلوح ما بعد الحداثة قابلة لأن تكون شعوبيّة، وقد أثبتت التجربة أن الجمهور العريض، وعلى عكس ما تصوّرت هندسة العمارة الحديثة، يحلم بأن يضفي التزين والمزج والفردية على محيطه المباشر فضلاً عن بيئته الأوسع.

هناك من تستهويه بيوت كتلك التي دعا إليها الأمير تشارلز، تحترم التقليد وتحمل في ذاتها بساطة الأكواخ وعذوبتها، بينما يضيف آخرون تطلباً أكثر طموحاً بقليل فيسألون عن شيء من الخيال وشيء من التزين ذي الأجزاء المتضاربة. أما الأشكال البصريّة ما بعد الحديثة في المدن الغربية فتتعدى هذا كلّه إلى طموحات أكبر. فهي، مثلاً، تشمل أذواق الأقليّات وذاكراتهم ورموزهم التي تحملها نوستالجياهم. فمدينة كوزموبوليتيّة مثل لندن صبغت حي سوهو الصينيّ، بوعي منها، بالذهب اللمّاع وملأته بحجرات التليفون التي أعطيت شكل معبد باغودا.

هنا كانت لندن تعترف بالطبيعة التي آلت إليها نهايات القرن العشرين، وقد جاء هذا الاعتراف من طريق بناء أشال باغوديّة لا تبعد عن المتحف البريطاني الذي يفرض نفسه على العالم والمحيط، أو من خلال ناطحة السحاب الرماديّة التي تشير إلى نهاية أكسفورد ستريت.

في الوقت نفسه راحت باريس تتذكّر قفص الحضارة الأول، فتضيف الأهرامات إلى مصدر فخرها الوطني الذي يمثله متحف لوفر.

فمن هو الأكثر نفاقاً، استاذي النخبوي الحداثي أم من هم بعد الحداثة ممن يخاطبون قلوب الناس وأحلامهم؟ ومن هم الأكثر أنانية، الحداثيون الذين فكّروا في أن يعطوا لكل واحد شقة حتى لو كانت الشقق كلها هي نفسها، أم من هم بعد الحداثة الذين يفكرون بالجماليّة كلما فكروا بالاستثمار أو بعقود البناء؟

لقد أدركت خلال زيارتي الأخيرة إلى لبنان كم يتجه الناس إلى التزيين والمزج حين يتركون لأذواقهم. فإذا ما تم تجاهل حكم القانون، بما في ذلك قوانين البناء، ظهر سقط المتاع Ckitsch ظهوراً عفوياً، وبهذه المعنى تنشأ الفيلاّت التي يملكها الأغنياء حديثو النعمة في شكل قلاع اسبانية، كما تظهر بيوت كبيوت الساحل الكاليفورني في طرقات لبنان الجبلية.

كان بغضي لهذه المباني المستعارة والمجازيّة فورياً. كان ينتابني الغضب. هل أن غضبي أو بغضي علامة على النخبويّة، أو أن ما بعد الحداثة غريبة في العالم الثالث؟

جيمسون يجيب في نحو قاطع حين يتحدث عن أن المجاز ما بعد الحديث لا يفد وفادة طبيعيّة في العالم الثالث الحديث. فهو لم ينجم عن الصدمة العميقة التي شهدها الغرب لصناعة تفرعت أجزاء ووحدات، ولردة الفعل على تلك الصناعة، وهي الردة التي تدفع الناس الذين عانوها إلى البحث الطوعيّ عن المجاز.

مي غصوب

[لندن، تشرين الثاني ١٩٩٠]

محمود الزيباوي

الفن الإسلامي في رؤية سمير الصايغ: التوحيد، الأسلبة، التجريد

من راهب تلميذ في دير المخلص، إلى شاعر يهدي قصائده إلى جلال الدين الرومي وأبي حيان التوحيدي، إلى خطّاط يجرّد الحرف من الكلام بحثاً عمّا لا يقال: ينتمي سمير الصايغ إلى أهل العرفان وينحاز إلى الميراث الصوفي باحثاً عن قيمه في تجلياته المختلفة. بعد تجربة خصبة في ميدان الخط سعى فيها الفنان إلى تطبيق القواعد الجماليّة الأصيلة التي تميز هذا الفن، ها هو يقدّم في كتابه «الفن الإسلامي» دراسة مطوّلة تسعى إلى كشف جوهر هذا التراث الكبير مسلّطاً النور على مبادئه وخصائصه ومميزاته.

الكتاب، كما يشير العنوان، «قراءة تأملية في فلسفة الفن وخصائصه الجماليّة»، يدخل المؤلف هذا الحقل الواسع من باب الدين. الفن هنا دينيٌّ بامتياز، وقراءته تقوم على تقصّي ما يجمع بينه وبين الدين لا على ما يفرّق بينهما. يقدّم الدين «رؤية شاملة للإنسان والعالم، والفن يأخذ بهذه الرؤية» (ص ١٣٨). يشهد الفن مع الدين شهادة واحدة، وهذه الشهادة الواحدة تقود الفن إلى وخدته الداخلية المطلقة. التوحيد قاعدة الفن ومبدأه الأوّل: «علينا أن نوحد الفن الإسلامي في تجلّياته المتعددة، في العمارة، والرقش، والخط، والرسم، والحفر، وفي السجاد، والنسيج، والخزف، والزجاج، والخشب، والفضة، والنحاس، والذهب، وفي الجامع، والبيت، وداخل البيت. وأن نوحد بين الفنانين الذين صمموا، وبين الفنانين الذين حققوا، وان نوحّد بين الأجيال والقرون والأسماء والجهات، أي أن نوحد بين هذه التجليات والأنواع المختلفة، ونقرأها كتجل واحد، لفنّ واحد، ولفنان واحد» (ص ٥٧ ـ ٥٨).

من الأمويين إلى العثمانيين مروراً بالعباسيين والفاطميين والسلاجقة والمغول، على امتداد بقاع ديار الإسلام، تختلف الأزمنة والأمكنة وتبقى الروح واحدة. من المسجد إلى الحياة اليومية بأشيائها المتعددة. فخاريات وخزفيات. ثريات وأدوات من العاج والخشب. نحاسيات وشمعدانات محفورة بالذهب والفضة. أسلحة ممهورة بالأحجار الثمينة ومنسوجات متعددة الأحجام والألوان. الشجرة واحدة والأغصان متعددة. الجوهر واحد وعنوانه الشكل، الشكل كلغة مستقلة قائمة بذاتها تعيش تحولاتها واشراقاتها. التجريد والأسْلبة والتوحيد هي الخصائص التي تتجلّى في كل أثر إسلامي. الفنان حرفي والحرفي فنان وما من مسافة تفصل بينهما. من محراب العبادة إلى الأواني المنزلية، نحن أمام دقة واحدة في العمل والرؤيا. شاهد قبر أو محفظة لأدوات الكتابة: الرهافة الحرفية واحدة في كل المجالات. الحرفي يغرق في الشّكل والشكل يتوالد ويتآلف كطقس جديد.

التوحيد والتجريد

تبدو لغة الفن الإسلامي تجريدية بامتياز، حيث الشكل المنزّه هو جسد العمل الفني وهيكله. ينتفي الموضوع ليتجلّى الشكل. من هنا، يتحوّل الخط العربي من وسيلة لنقل لغة الكلام إلى لغة قائمة بذاتها كنظام هندسي محكوم بشروطه وقواعده الخاصة.

العنصر التبشيري يذوب في الوجد الصوفي. «منذ البداية، لم يأخذ الفن في علاقته مع الدين وظيفة التبشير، أو وظيفة الإعلان، أو وظيفة الشرح، أي إنه لم يكن وسيلة مباشرة في خدمة الدين. مع ذلك، لا نستطيع أن نفصله عن الدين، أو نبعده عنه لحظة واحدة» (ص ٦٣). «العلاقة بين الفن والدين علاقة فلسفية، عقلانية صوفية وإيمانية. فالتوحيد الذي دعا إليه الإسلام كدين، يترجمه الفن الإسلامي إلى لغة فنية مذهلة حيث يتحوّل نداء التوحيد إلى نظام شامل، وفلسفة محكمة تحكم كل شيء: الخط واللون والمسافة والعلامة القائمة بينهما» (ص). التجريد تجسيد للتوحيد، والفن من هذه الزاوية فن توحيدي. «كان الله ولم يكن معه شيء». «كل شيء هالك إلّا وجهه». ليس الفن وسيلة للشهادة فحسب، بل هو شكل من أشكالها، يغيب الفنان وراء فنه ليشهد الشهادة، والشهادة هنا لله، به ومعه. «قالوا أقررنا قال فاشهدوا وأنا معكم من الشاهدين».

في الخط كما في التقاسيم الزخرفية تبقى اللغة الشكلية واحدة في جوهرها. في مدارس الخط العربي التقليدية، يتغير القالب وتتبدّل المادة لكنّ المبدأ الأوّل يبقى متمثلاً

في الخط. من الحبر إلى النقش إلى النسيج إلى الخزف، المواد والأحجام مختلفة وأساليب الخط واحدة. أشادت الحضارة الإسلامية فناً عرف بـ «هندسة الروح» فناً يطل على الروح من أفق الهندسة حيث الشكل هو المعنى والمضمون. يقودنا «تجريد» هذا النظام إلى عنصرين أولين هما الخط المستقيم والخط المنحني، أي الخيط والرمي. من النقطة إلى الخيط إلى الرمي، يؤسس الخط العربي بحراً من الأشكال. الشكل يلد الشكل، والهندسة العقلانية هي المحرّك الثابت الفاعل في هذا التوالد. من الشكل الهندسي إلى الشكل الدائري إلى الأشكال التي لا تنتهي. المنطق هو السيّد والشكل المنزّه هو المعنى، يعود ويتكرّر في تجليات جديدة. ينتفي التعبير الانفعالي. لا مشاعر ولا حالات. يتوالد الشكل في تحولاته ليحضر خارج الزمان، خارج المكان، وخارج العاطفة.

أين الرمز الصوفي في هذه اللغة؟ تعبر ثنائية المستقيم والمنحني عن ثنائية الغيب والوجود، فهذه الثنائية الهندسية «تقوم على قطبين منفعلين، يفرض وجود الواحد منهما وجود الآخر، ويحدد الواحد منهما صفات الآخر، في الوقت الذي يتبادلان الصفات من دون أن يلغي الواحد الآخر، ومن دون أن ينصهر الواحد منهما بالآخر، فإذا كانت الشريعة مثلاً تقف إزاء الحقيقة وتقود إليها، أو إذا كان الظاهر يقود إلى الباطن، وبالعكس، فإن المستقيم يقف إزاء المنحني ويقود إليه، كما أن المنحني يفرض وجود المستقيم ويقود إليه، وبالتالي فإن هذه الثنائية، إنما هي ثنائية للوصول إلى الواحد، والذي هو الجوهر المتجلي في قطبين منفصلين مستقلين ومتصلين». (ص ٢٢٨). كذلك ترمز هذه الثنائية إلى مبدأ التوحيد. «فالله واحد، منه يجيء الوجود وإليه يرجع»، الألف أولى الحروف، هي الأساس ومنها سائر حروف الأبجدية في استقامتها وانحنائها، تتعدد وتترابط لكنها تنتظم وتعود واحدة. «ليس في الفن الإسلامي غير هذا الواحد، أي غير هذا الخط في استقامته وفي انحنائه، والذي يتكرر أو يتجلى في صور مختلفة من دون أن يفقد أحاديته». (ص ٢٢٩).

أخيراً، تشهد هذه الثنائية على النظام الخفي الذي يسيّر الوجود، هذا الوجود الذي ينقسم إلى قطب سالب وقطب موجب يجتمعان في علاقة انفعال دائمة. إنها عناصر الوجود في ثنائياتها المتعددة: الذكر والأنثى، السلبي والإيجابي، الحار والبارد، الرطب والجاف. . . وصولاً إلى الرب والعبد، الغيب والوجود.

وتتمثل هذه الثنائية في أداة الخط نفسها، فالريشة أو القصبة مؤلفة من خطين متوازيين يلتقيان الواحد بالآخر، بخط منحن يجمع بين طرفي القصبة. هكذا يسمح هذا

الخط المنحني للخطاط "بأن يخط خطاً يتدرج وينتقل بدقة وتوازن بين العريض والرفيع، بمعنى آخر، نلتمس هنا العلاقة بين طرفين نقيضين متقابلين يتجاوران ويتوازنان ويتآلفان، دون أن يذوب الواحد في الآخر، ودون أن ينفصل الواحد عن الآخر. إنها ثنائية الكينونة الكبرى من الأول والثاني إلى مختلف ثنائيات الوجود.

حضور الصورة

حضور الشكل المجرّد لا يلغي حضور الصورة، لكنها صورة لا تسعى إلى التماثل ولا تبحث عن الشبه الطبيعي. هي بدورها صورة مجردة. إنها صورة تجد جوهرها في الشكل المجرد الهندسي، وتلتقي هنا مع الخط والزخرفة لتشكل معها جمالية واحدة. ينفي الفن مبدأ المحاكاة. يرفض المصوّر الإسلامي الصورة الظاهرة، تلك التي «توقف الصبيان والبهائم» على حد تعبير الغزالي. المطلوب باطن الصورة لا ظاهرها، يعلّم مولانا جلال الدين: «الصورة الظاهرة إنما هي لكي تدرك الصورة الباطنة، والصورة الباطنة تتشكل لأجل إدراك صورة باطنية أخرى، على قدر نفاذ بصيرتك». يتحوّل السؤال من «ماذا ترى؟» إلى «كيف ترى؟».

قاد الفتح الإسلامي إلى التعرف على حضارات جديدة استعار منها مفردات وأشكالاً وصوراً أعاد صياغتها وأدخلها أفقه الخاص. ما يتغيّر هنا هو الأسلوب لا الموضوع. لا ينقل الفن الطبيعة بل القدرة الخفية التي تكمن وراءها والتي تشهد للجميل الذي هو الله وحده، هكذا يجرّد المصوّر الشجرة من مظهرها الخارجي ليصل إلى بنيتها النظامية. المنهج الزخرفي هنا محكوم في قانون هندسي مغلق. الايقاعات والتشكيلات الجديدة تبقى وليدة للوحدة الزخرفية الأولى. يبتعد الفن عن أسلوب المحاكاة ليصغي لنداء التوحيد. مظاهر الوجود المختلفة تمثل وجوداً اعتبارياً فحسب، يرسم الفنان الشجرة بأغصانها وأوراقها، لكن هذه الصورة «لا تمثل شجرة معينة محددة بزمان ومكان بل رمز للشجرة في المطلق». القصد «من عدم المحاكاة أو عدم التجسيم أو عدم التمثيل يعود في الدرجة الأولى إلى المبدأ الذي يقول بعرضية الظاهر وبوهميته ولا حقيقيته، ومن ثمّ زواله» (ص ١٥٥). هكذا يتجاوز الفن مظاهر الوجود دون أن ينفيها «ساجداً يسبّح»، هكذا الوجود هنا في امتثاله للمطلق وفي شهادته للغيب وتوحّده معه.

فن التراث وفن الحداثة

المقاربة بين التجريد الإسلامي والتجريد الحديث بمدارسه المتعددة تقودنا إلى التعرف على الاختلاف الجوهري الذي يفصل بينهما.

مع نهاية القرن التاسع عشر، يثور الفن الغربي على نفسه معلناً نهاية القيم التي اعتنقها منذ عصر النهضة. رفض المحاكاة، الأسلبة والتجريد تعلن انتصار المبادىء التي نادى بها الفن الإسلامي، رغم ذلك يبقى اللقاء سطحياً، وما يفرّق يبقى أكبر وأقوى مما يجمع. يكمن جذر الاختلاف في تحديد ماهية الخلق، في وظيفة الفن، وفي دور الفنان. الفنّ الإسلامي فن توحيدي، هو تأكيد لهذا التوحيد وترجمة خلّاقة له، بينما التجريد الغربي في مختلف وجوهه اختصار لصور الواقع المرئي ضمن منطق معيّن يتغيّر تبعاً لتوجّه الفنان. تمثّل التجارب التجريدية العالمية مواقف ذاتية لفنانيها، بينما يمثل التجريد الإسلامي موقفاً واحداً جامعاً يعود في مختلف الفنون التي انتشرت في أصقاع العالم الإسلامي. تجارب الفنانين العرب الذين عرفوا بالتراثيين والحروفيين تبقى ضمن دائرة الفن الحديث، وانتماؤها إلى القيم الفنية الحديثة يطغى جلياً على معالمها التراثية.

يطرح الفن الحديث نفسه كفن تجريبي مفتوح على احتمالات متعدّدة، وهي احتمالات تبحث ولا تدّعي الوصول إلى الجمالية المغلقة. الحداثة سؤال، من هنا «تجريبيتها» وقيمتها كلوحةٍ تفتّش دون أن «تكتمل». في المقابل، يقدم الفن التراثي نفسه كإجابة، «كفهم كلي وشامل ينحدر من دين واحد وشامل» (ص ٦٢). إنه «فن الوصول» و«فن الشهادة». القراءة الصوفية لهذا الفن تختار الدائرة شكلاً مثالياً لها، فصورة علاقة الله بخليقته تشبه علاقة نقطة الوسط في الدائرة بالنقاط التي تشكّل محيط هذه الدائرة: لا تكون نقط الدائرة إلّا متى دارت حول نقطة الوسط ولا يكون الإنسان إلّا متى سَجَد.

تغيب «أنا» الفنان، «ذلك لأن الإنسان، ليس هو محور الكون، بل الله أو الحق هو محور الكون، وهو نقطة المركز الذي يدور حولها العالم بأسره، بما فيه الإنسان أو الفنان» (ص ١٧٨). في الفن الغربي، تنتفي هذه المقولة، كأن الدائرة اضاعت نقطة الوسط وراحت تبحث عنها من لوحة إلى لوحة، «فلقد وضع الفنان الحديث «أنا» في وسط الدائرة كنقطة مركز، وراح يدور حولها كما يدور محيط الدائرة حول نقطة المركز». أنا الفنان تصبح هنا الموضوع الأول، وهي «المصدر الوحيد للوحي والبوح والقول والاعتراف». (ص ١٧٨).

العودة إلى النبع

يعيد سمير الصايغ قراءة التراث ويدعونا لإعادة اكتشافه، «فالذاكرة العربيّة، والذوق العربي السائد، ذاكرة نسيت الفن الإسلامي، في مبادئه وفلسفته، وذوق ابتعد

عن تذوق صفاته واسمائه وآثاره» (ص ٤٩). دعوته هذه تأتي هنا مزدوجة، فهي ليست دعوة للتعرف على هذا الفن فحسب، بل هي كذلك دعوة لـ «اعتناقه». الناقد الذي رافق مسيرة الفن العربي الحديث منذ سنين عديدة يعلن غربة هذا الفن عن ماضيه المجيد، والمثقف الذي عاش تجربة «الحرية والتغيّر» التي ميّزت السبعينات يعلن خيبته ويختار الرضى والسجود والأمان، أين الماضي وأين منه المستقبل؟ يجزم الصايغ بأن العودة إلى الفن الإسلامي وقوف أمام المستقبل وليس أمام الماضي، فالعودة هنا هي عودة إلى النبع والنبع لا يرمز للماضي بل لمنتهى النهاية

«سلام للطير يمضي ولا يترك أثراً وراءه» يقول في إحدى قصائده. الشاعر الذي أراد نفسه مريداً في مدارس كبار المتصوفة يمضي اليوم خطاطاً على درب ابن مقلة وياقوت المستعصمي وقرة حصاري. ألم يعلّم ابن البواب، شيخ الخطاطين الأوّل، بأنَّ من أراد صناعة الخط عليه أن يهجر كل شيء ليتفرّغ لها!

محمود الزيباوي

[بيروت]